«قضيــّة» محمود درويش

أثار مجيء شاعر المقاومة محمود درويش الى القاهرة ردود فعل مختلفة في اوساط المثقفين العرب جعلت منه في نهاية المطاف « قضية » يناقشها المعنيون بحظوظ متفاوتة من الموضوعية والنزاهة، او من التهجم والتقريع.(١) .

ولا نريد هنا ان ندخل طرفا في النقاش ، ولكننا نعتقد ان « الادانة » التي ظهـــرت في موقف بعض الشعراء والكتّاب والتـــي تشجب تصرّف محمـــود درويش ، انما هي على اقل تقدير حكم مسبّق لا يرتكز الى مبرّرات متجردة .

اننا لا نستطيع ان ننسى ان محمود درويش رجل مناضل عانـى من اضطهاد السلطات الاسرائيلية ومـن السجن والاقامة الجبرية والقيود ما يكشف عنه كثير من شعره . ولا نحسب ان من حقنا نحن البعيدين عن كل اضطهاد ، المتمتعين بكامل حرياتنا ، ان ندينه او ان نضعه موضع الشك .

ويجب الاّ ننسى بعد ذلك ان الذي يعنينا ، في المقام الاول ، من أمر محمود درويش انه « شاعر »، وان الحكم عليه او الحكم له انما ينبغي ان يصدرا من هذه الزاوية . ونحن لا نحاول هنا ان ننفي تأثير « الموقع » على « الموقف » ، ولكننا نتحاشى ان نبتسر الامـــور ونستبق الاحداث . فلقد جاء محمود الى القـاهرة لا كمناضل فحسب ، بل كشاعر مقاوم بالدرجة الاولى . ولم يمض على اقامته في عاصمة الجمهورية العربيـــة المتحدة الا وقت قصير لا يكاد يكفي للتخلص من الانوار التي سلطت عليه لينصرف بعد ذلك الى مهمته الاساسية التي جاء من اجلها : المضيّ في انتاج شعر المقاومـــة دفاعا عن حق الانسان العربي في فلسطين ، والانسان العربي عامـــة .

ان عالما آخر سينفتح الآن لهذا الشاعر . ولا نود ان نتنبأ بما سوف يستوحيه منه ، حتى لا نقع في مـا نأخذ على الآخرين الوقوع فيه . ولكن التجربة العربية الواسعة والاحتكاك بانماط اخرى من المثقفيـن العرب واستكشاف اجـواء مختلفة عن الاجواء التي عاشهـــا محمود درويش في الارض المحتلة ، كل ذلك حريّ به ان يثري تجربته الشعرية وان يغنيها بأبعاد جديدة قد يكون شعره أصبح بحاجة اليها .

نقول ان ذلك « قد » يوّفر له اغناء طاقته الشعرية الخلاّقة . فالامر متوقف على انتاجه الجديد بالذات، هذا الانتاج الذي يترقبه قراء شعره الكثيرون ، حتى اذا نشر منه قدرا كافيا لتبيّن آفاقه الجديدة وتعمـق جوانبها ، أصبح من حق هؤلاء القراء واولئك النقـــاد والكتّاب ان يصدروا حكمهم : فاما ان يدينـوا محمود درويش بنضوب شاعريته وجفاف قريحته ، وقد يكون من حقهم ان يعزوا ذلك الى انتقاله من موقعه القديم الى موقعه الجديد ، واما ان يحكمـوا له باغتناء شاعريته واضافـة نغمات جديدة الى نشيد المقاومة العربية ، وقد يكون من حقهم كذلك ان يعزوا هذا الى انتقالـه من موقعه القديم الى موقعه الجديد !

ونحن نعتقد ان هذا الانتقال ، في الوقت الذي يتيح فيه لمحمود درويش ، اجواء من الحرية والانطلاق لم تكن متوفرة لـه في الارض المحتلة ، يلقي على عاتقه مهمة اصعب ومسؤولية اكبر في الانتاج الشعري الذي هو الميزان الوحيد العادل .

سهيل ادريس

---

(١) هذا لن يمنع « الآداب » من نشر بعض الآراء لاتاحة الفرصة للمناقشـة الموضوعيـة .

رسالة إلى محمود درويش

« عن الجديد »

بقلم سميح القاسم

عزيزي محمود ــ القاهرة ،

الحرج قائم ، سواء كتبت اليك ام لم اكتب . وحتى لو كانت لدي طائرة فانتوم فانني لا استطيع تحميلها هذه الرسالة اليك ، فالخوازيق الجوية المتربصة على ضفة القناة الغربية جعلت بريد الفانتوم في خطر شديد .. ومن هنا فان « الجديد » سليلة الحمام الزاجل خير رسول اليك ، هناك في مصر الشجاعة واقعا واسطورة ، ارضا وبشرا ، ماضيا وحاضرا ..

وبعد ،

لا اريد تقريعك على فعل ماض اصبح امرا واقعا ، فمن اين لنا القدرة على اعادة الرصاصة المنطلقة الى فوهتها الام ! .

لكنني اريد مجاهرتك ببعض الخواطر التي اثارها في بيانك العاطفي المذاع من موقعك الجديد وموقفك القديم .

قلت على ما اذكر ، ان العمل اصبح مستحيلا او لا يطاق ، هناك (اي هنا) .. ثم وجهت تحية حارة الى الشيوعيين الذين يشنون نضالا بطوليا وظهرهم الى الحائط .. فكيف يمكن تفسير القول باستحالة العمل او كونه لا يطاق في آن وجوده وبصورة «بطولية» ؟

لسنا بحاجة الى من يشرح لنا ظروف العمل الادبي والسياسي للشيوعيين ، لا سيما العرب منهم ، في اسرائيل .. واعتقد ان الحركات الثورية تقرر بصورة جماعية في شؤون العمل واستحالته وتغيير مواقعه .. والا فان المفهوم الحقيقي والعلمي للعمل الثوري يتميع ويفقد اهم خواصه ، في حالة الانفراد باتخاذ القرارات .. ثم ان الموقع هو جزء من الموقف ، ولا مجال هنا للتجزئة ومحاولة تطويع القوانين العلمية الراسخة حتى تتلاءم مع السلوك الذاتي .. اما هذه ، واما ذاك !

ونعود الى عملنا هنا ..

منذ قيام اسرائيل ، ومبارد العنصرية تنحت في لحم البقية الباقية من العرب الفلسطينيين في وطن آبائهم واجدادهم .. ولكن القوى الوطنية والدمقراطية وفي طليعتها الشيوعيون ، ادركت ما ترمي اليه السلطات الصهيونية من وراء الاضطهاد والقمع والارهاب ... ادركت ان الشعار الاول والرئيسي الذي رفعته الحركة الصهيونية هو : المزيد من الاراضي ، والاقل من العرب ..

ومن ابرز المخططات التي شهدناها في السنوات الاخيرة لترحيل الشباب العرب ، كان « مخطط كندا » ، واقصد بذلك تشجيع الشباب العرب على الهجرة الى كندا .. وآنذاك وقفنا جميعا في وجه هذه المؤامرة المرعبة ..

ثم .. من من زملائك ورفاقك لا يعلك قيوده كل يوم كل ساعة كل دقيقة وكل ثانية ؟ .. من منهم لم تصادر قصائده ؟ من منهم لم يعرف اكثر من سجن في وطنه ؟ من منهم لا يتمزق وينصهر ليعود اشد من اوزوريس ؟

ولعل الجنود المجهولين منا ، والذين عانوا فوق ما عانيناه ونعانيه ، لعلهم اكثر منا بكثير .. تلتقي بهم فنلتقي بالصمود نفسه والرسوخ نفسه والحياة نفسها .. تستمد منهم ويستمدون منك ، وفي هذا تجد المبرر للحياة والبقاء والمنازلة !

ان صمود جماهيرنا ، وصمود الفيتناميين ، وصمود جميع الشعوب المقهورة المغلوبة على امرها في مرحلة ما من مراحل تاريخها ، ليس ضربا من المازوكية .. انه الصعود الواعي الى الجلجلة ، في سبيل الخلاص للسواد الاعظم والاجيال المقبلة .. ومن كان منا يؤمن بهذا الشعب فليحمل صليبه ، واذا كان هذا الشعب قد قرر البقاء على صدورهم ، فعلى حاملي الصلبان الا يتزحزحوا .. واذا كان في تاريخ الشعراء والادباء بعض اصحاب الصلبان الذين غيروا مواقعهم ، مثل ناظم حكمت وبرتولد بريخت ، فذلك لان اعداءهم ارادوا تجريدهم حتى من الصليب ذاته .. اما نحن فان صليبنا الكبير ما زال في ايدينا ، وانت تشهد في بيانك ، بأن النضال «بطولي» .

قلت ان وطننا لم يعد جبلا وسهلا ، بل قضية .. ولا استطيع الا ان اختلف معك في هذا .. فالوطن الميتافيزيكي ، الوطن الفكرة ، او القضية ، الوطن الذي ليس سهلا ولا جبلا هو وطن الحركة الصهيونية !! وطننا نحن ، سهل وجبل وقضية في الوقت نفسه .. وطننا فلاحون يعتدى عليهم في ارضهم ، تجار يعتدى عليهم في متاجرهم ، بشر يتكلمون ويأكلون ويفرحون ويحزنون وينزفون دما في مدنهم وقراهم .. في غزة وحيفا والخليل والرامة والجديدة وحتى في البروة التي لم يبق منها سوى اطلال كنيستها .. واهلها !

في ايام المغول والتتار كان المحتلون يجهلون علم النفس .. كانوا يبيدون ضحاياهم ابادة جسدية .. اما اليوم ، فان حضارة القرن العشرين علمت المحتلين اساليب الابادة الفكرية ومناهج التدمير النفسي .. الى جانب التصفية الجسدية .

وكثيرا ما يلجأ المضطهدون ــ بكسر الهاء ــ المودرن ، الى القمع النفسي لدفع ضحاياهم الى الهرب في سبيل خلاص ذاتي موهوم .. انهم يمارسون الارهاب السيكولوجي ليخلقوا في نفوس مضطهديهم ــ بفتح الهاء ــ ما يسمى بالبارانويا ، وهو مرض الخوف والملاحقة ، او السيخوفرينيا وهو ضرب من الهلوسة وفقدان السيطرة على الذات .. فهل نسمح لحكام اسرائيل بان يجعلوا منا ارانب لتجاربهم ؟

لا اشك للحظة في حبك لشعبك ووطنك .. ولا اشك للحظة في حبك لرفاقك ومكتبك العتيق الصابر بين مكاتبهم العتيقة الصابرة ، حيث العمل اليومي المتوتر والمرهق ، ولكنني اشك في ان خطوتك كانت امرا لا مفر منه .. واخيرا ، اليك هذا النبأ الشخصي .. ديوانك الذي تركته في ذمتنا سيصدر قريبا .. سيصدر في الناصرة .. ولن ارسل اليك نسختك مع الصليب الاحمر الدولي .. سأحفظها لك هنا حتى تعود لرفاقك .. وستعود !

ثلاث قصائد قصيرة

اغنيـــة في المغائر المظلمـــة

لسنا نخاف المـوت
فهو عندنا الفطور والغداء والعشاء
لسنا نخاف المـوت ،
فهـو المـاء والهـواء
لا بد ان يموت في درب الكفاح بعضنا
وبعضنا الباقــي ،
سيبني حلمنــا العظيم ،
فوق ارضنا الخضراء ..

★ ★

فاطمـــة

حين يعود الصّفو والامــان
ويغسل الضياء عن قلوبنــا الكآبـه
وتصبح الكتابـه
مسألة ممكنـة التحقيق ،
لا تثير في مدينتي الغرابه
سوف اقص للسنين قصة طويلـة
عن فاطمــه
تلـك التي كانت تخبّي
بين نهديهــا الدناميت
ـ عابرة في خندق الموت ـ الى المقاومة ..!

★ ★

اعتـــذار

انت تموتيــن ،
تنزّ النــار من جرحــك ،
والقنابــل
كأنّما لوحدهــا تقاتل
تحمي لجيل قــادم
مواسم الزيتون والسـنابل
ونحن ـ يا للعــار ـ
نهرب حتى آخر الدنيا ،
لكي نكتب في امجــادك الاشعار !

سالم جبران

عـن « الاتحاد »

قرأت العدد الماضي من «الآداب»

الأبحاث

بقلم صلاح عيسى

لديّ افتراض ليس خاطئا تماما . نقول : كل ظواهـر حياتنا تمضي تحت الظل الحزيراني ، تتشكل في مناخه ، تولد منه ، لانها ولدته . من هذا الافتراض بدأت قراءة عدد آذار (مارس) مـن « الآداب » . وربما في مسائل الادب والفن والفكر ، يكون هذا الافتراض أكثـر صحة . لكني أعممه غير متعسف ولا باغ . تأمل الشارع العربي بعيـن واعية . استبطن كلام الناس . راجع الاحصاءات اذا شئت . نحـن نجني الآن ـ وبعد سنوات اربع ـ حصاد ما حدث في حزيران ، عندما هوينا من حالق المباهاة القومية والتورم السياسي والدعائي ، الـى أرض الواقع ، كدت أقول المر ولكن أي كلمة يمكن أن تصف ما حدث ؟

الظل الحزيراني ظل قديم ، عرفناه قبل أن يأتي خامسه مـن ١٩٦٧ ، نحن كنا نشمه أحيانا ، لكـن معاطسنا كانت نعيش مع زائف العطر . من يفرغ لتقصيه في وجداننا القومي ، في علاقاتنا الاجتماعية ، في نظمنا السياسية وأبنيتنا الفكرية . خطأنا قاتـــل ومميت ، اذا اعتبرناه ظاهرة عارضة وتركناه يمضي هكذا دون أن نستخبره حتـى الاستنزاف ، سره المطوي ، وجوهره المكنون . قد نفعل هذا ، فنحـن نعيش عصر « الآلهـة الساقطة » ، نتادب بأدبها ، وبرغم كل تفاؤلنـا ، فتشوا في القلب عن الحزن الثقيل الى حد الضحك المميت .

استثقلت المهمة في البداية . ليس من السهل أن نطل مـــن منصة اصدار الاحكام على أربعة عشر ـ حسب احصاء الغلاف ـ من مثقفي العصر وكتابه . ومن أنت لتفعل ذلك ؟ المسؤولية جسيمة اذن . لن يخفي شعر القاضي المستعار اختلال أبنية العدل . بعـد القراءة الاولى تنهدت براحة . « الباحثون » الاربعة عشر ، يكتبون في مساحات قليلة جدا ، معظم أبحاث العدد مقالات سريعة أو انطباعات مجرد آراء سريعة . هذا طبيعي ، اذ كيف يمكن أن تحتمل ست ملازم (هي حجم «الآداب») أربعة عشر باحثا ـ كتبوا تسعة أبحاث ـ فضلا عن ست قصائد وخمس قصص ، غير الابواب الثابتة والاعلانات . كنا نشكـو من الثرثرة الفارغة فيمـا مضى ، ونقول ان الابحاث تقاس بالمتر وربمـا بالكيلومتر ، وان المشكلـــة ليست أن تكتب بحثا تقـول « اشياء صحيحة » ولكن بقول « اشياء جديدة » . ما حاجتنا لصحيح نعرفه ، قرأناه ألف مرة . عرفنا الطبعة ولم نعد قبائل في الصحراء لا بد أن تكرر الشيء ألف مرة لكي تحفظه . ذاك كان زمن البلاغة بمعنـاها الدارج . ألفاظ موشاة ، وتكرار سمج لافكار يعرفها كل من نقرأها .

هل آن أن نشكو من عدم الصبر على البحث وعدم التأني فيه ؟ هذا ما شكاه بعض الباحثين . اعتذر « مدني صالح » في خطبته عن « السياب » عن « عدم صبره على البحث والتنقيب وملاحقـة دقائق وتفصيلات الاحداث » . للمسالة فيما أظن وجـــه آخر ، ليس عجز الباحثين هو السبب . كلهم قدير وصاحب جولات قديمة . لكن لاحظ مثلا ان من بين أبحاث العدد مقدمة لديوان يصدر قريبا ، ونص ندوة عقدها اتحاد الكتاب اللبنانيين عن « أزمة النقد الحديث » وفصـلا من كتاب « الاتجاهات الشعرية فـــي السودان » أعاد المؤلف كتابته ليدمجه في طبعة جديدة من كتابه « قضية الشعر الحديث » ، ونص خطبة ألقيت في نادي جامعة البصرة عن السياب في ذكراه السادسة . نصف أبحاث العدد مستعارة من منابر أخرى . أعني انها مكررة . لكل منبر طابعه . هذه بدهية ، فلماذا نستعير ومن المسؤول ؟ هل فقدنـا رغبتنا في أن نكتب ؟ أظن ان شيئا من هذا قد حدث عقب حزيران .

في ضجة السقوط الهائل اكتشفنا اننا نتكلم كثيرا . نحلـم كثيرا . بصيرو الاعين نحن ، لكن ما أقصر أيدينا . فيما أعرف فان معظم كتابنا قد توقفوا عن الكتابة عاما أو بعض عام بعد النكسة . هل ما زالت هذه الحالة تعاودنا ؟ ربما . شكا محرر « الآداب » ان عددها الخـاص لم يجد من يستكمل ملازمه الست ، ناهيك أن يصدر ـ كعدد خـاص وممتاز ـ في ضعف حجمه . هذا داء حزيران يعاودنا جميعا وهـو عرض صحة لا تخلو من خبيث الامراض .

نقل خطبة ألقيت أو مقدمة كتاب نشرت تضع قارىء « الآداب » امام عمل لا يتوقعه . للخطبـــة ايقاعها الخاص . أفكارها المكررة . للندوة أسلوبها وحضورها الخاص . الفصل من كتاب أو مقدمته جزء من كيان متماسك . نحن اذن أمام عملية افتراض أو أمام عمل مبتسر لا تستطيع وأنت في منصة اصدار الاحكام عنوة ، أن تغامر بالحديث عنه دون محاذير . قد يقـــول ناهش لحم : هي عملية « ارتزاق » وليست عملية « افتراض » . أكره النهش في عجوز اللحوم . وكلنا حزيرانيون ! نحن نقترض لاننا ما زلنا نرى عالم الكلام المنهار المقطـوع الوريد أمامنا . نكرر أفكاراً قديمة . ذلك ما قلت عرض حزيرانـي .

وربما من الاعراض الحزيرانية الاخرى، ان البحث في الشعـر يكسب أغلبيـــة الابحاث . خمسة من تسعة (محمـود درويش ـ د. النويهي ـ محمد الجزائري ـ مدني صالح ـ ووافد اميركـي هو أريك لونا) . اهتمام شديد بعالـم الحلم . طواف به . والا فكيف تواجه النفس العربية المثقفة ما حدث ؟ المسألة ببساطة ان الشعر هو التعبير الاقرب الى النفس في حالات السقوط المؤلم وانهيار الحلم . وعندما ينقل أريك لونا عن فيليب حتي قوله « لم يخلق العرب فنـا عظيما خاصا بهم ، انما عبروا عن غريزتهم الفنية عن طريق واحـــد هو الكلام .. والشعر » . تصبح المسألة واضحا نسبيا . فاز الشعر بنصيب الاسد من وسائل التعبير الفنية بعد النكسة . هذا طبيعـي . لا يقدر على رثاء محترق الآمال الا الذين بنوا الحلم .

اثنان من الابحاث الشعرية الخمسة عن « بدر شاكر السياب » والثالث عن نزار قباني . هذا شيء يطل أيضا مـــن شرفة حزيران . عندما يقول مدني صالح ان السياب « أخفق في تحقيق أحلام العاشق الجسور المندفع ، مثلما أخفق في تحقيق أحلام السياسي الطمــوح المتطلع » يضع يده على دافع غير واع ـ وربما واع ـ دفعه للكتـابة عن السياب . مثله ينطلق محمد الجزائري في دراسته عـــن السياب من « المرحلة الايوبية » التي عاشها « المرض والمعاناة والوحدة والتمزق الداخلي والصبر » . هل نعيش جميعا هذه المرحلة ؟ أخشى أن أقول نعم . مدني والجزائري حزيرانيان . عند مدني فالقضية « قضية شاعر حاول تطلعا الى حب وتذهب سياسي عبر حدود تكوينـــه الطبقي ، فخان الحقيقة مرتين » . وبتوجع « لان الاحياء يستنزفون المـــوتى ويقتاتون على الاموات » ، يعتذر في خطبته بلغتها الشاعرة عن مشاركته في تكريم ذكراه خشية « اختلاط التكريم بالاستنزاف » أو مظنة انه يبحث عن « جاه في جثة شاعر مات هملا بلا جاه » . الجملة حزيرانية

الرائحة . أعرف صديقا يكسل عن كتابة رسالة لشقيقه المقاتل في الجبهة . قال : كلما بدأت في كتابة سطر عددت الكلمات . تلك عادة تعلمتها من التعامل مع الاذاعة . كل عدد معين من الكلمات يعني قدرا من النقود . صديقي – للعلم – يكتب للاذاعة كلاما عن المعركة والنكسة والنصر . نحن نبيع اللحم المدفون في الصحراء بسعر السوق ، والمرض الحزيراني يشطر ذواتنا كلنا ، ويشطر بناءنا الى محاربين وكتاب كلام عن الحرب في غرف مكيفة الهواء .

يحتاج الامر الى ضحك ، ينبغي أن يكون مميتا لانه من الحزن الثقيل يولد . جاءكم ((أريك لويا)) ، وافد اميركي يطل على عالمنا العربي من حضارتنا ، وربما نكستنا وان لم يقل ذلك صراحة ، من خلال نزار قباني . تأمل ما يقول . نزار يعكس ((مشكلة الشباب العربي من الجنسين في تجربتهم العامة وعلاقاتهم فيما بينهم في فترة عشرين سنة او اكثر)) . ينقل عن علماء الاجتماع الاميركيين قولهم ((ان المشاكل الجنسية الجماعية لها اثر في حياة المجتمع لا بد وان تنعكس في النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أو الاتجاهات الاجتماعية او السياسية التي يتخذها المجتمع)) . مثال من فضلك يا دكتور لويا . ((مثلا اذا كانت العلاقات التي بين الجنسين في مجتمع تقليدي ما وفي فترة معينة من تطور هذا المجتمع ، تسودها العقد النفسية المتأتية من الكبت والخيبة والشوق أو الشهوة التي لا منفذ لها ، فلا بد ان تكون الحركات السياسية او الاجتماعية التي يقوم بها أفراد هذا المجتمع عنيفة أو يشوبها العنف الى حد ما . لان افراد هذا المجتمع تملأهم المرارة والعطش الروحي والجسمي في حياتهم الجنسية . ولعل مجرد اختيار كلمة انتفاضة لوصف حدث سياسي أو اجتماعي في المجتمع العربي ، هي بعض الدليل على تأثير الجنس على السياسة والاجتماع في العالم العربي . وان هذه الانتفاضة التي لم تتيسر جنسيا في المجتمع قد عوضت عن نفسها فصارت انتفاضة سياسية او اجتماعية فيها من العنف كثير أو قليل)) ، هنا لا بد أن نضحك قبل أن تسدل الستار . الدكتور لويا بطل اطلالة ((يانكية)) على عالمنا العربي المكبوت والمنتكس . ترى ما هو حجم الكبت الجنسي لدى الشعب الفلسطيني ؟ كاسترو . فيتنام . غيفارا . لاوس . جميلة بو حريد . ليس هذا النموذج من التفكير غريبا علينا . التاريخ البيولوجي قديم . بيد ان العلاقة بين التوترات المهبلية والانتعاظ المحبط وبين الثورة غير مفهومة لدي . لعل المخابرات المركزية الاميركية تستفيد من دراسة الدكتور لويا ، فتواجه ثورات العالم ضد ((اليانكي)) ، بأطنان ((اللحم)) الاميركي بدلا من الرصاص والدمار .

أظن ان الدكتور لويا قد وصل الى تحديد أدق حين قال في السطور الاخيرة لبحثه ان ((القباني يعكس تطورا طرأ على فئة معينة ، هي فئة المثقفين من الطبقة الوسطى)) . قد يكون الجنس مشكلة حقا . لكنه عرض وليس علة . يرى ((فانون)) ان تحليل أحلام الشعوب المستعمرة (بفتح الميم) ، يكشف عن ان مواطن المستعمرة ينفي مستعمره (بكسر الميم) بمحاولة الاحلال مكانه في فراشه ، اشتهاء زوجته ، في مصر تشتهي الرجال المرأة الشقراء الزرقاء العينين ، أو البيضاء السوداء الشعر . الاولى هي امرأة أي ضابط بريطاني ، والثانية هي امرأة الصدر الاعظم العثماني ! في حدود الفهم الاجتماعي العام تجاهل الدكتور لويا الاستعمار تماما . وربما كان الصحيح ان القباني ، هو والشرائح الصغيرة من الطبقة الوسطى ، يعانون المشكلة حقا . ولكن العنف في أي ثورة عربية هو من صنع العمال والفلاحين ، حيث تسقط الفقر والتدهور كل الحدود التي تخلق مشكلة جنسية .

برغم ذلك فان الدكتور لويا قد وضع يده على مفاتيح صحيحة لفهم بعض جوانب عالم القباني . في هذا العالم نجد الشاعر يحب المرأة حبا سائبا ((لا يثبت عند امرأة معينة واضحة المعالم والملامح بل وأكثر من ذلك ان حبه معد مبيت ، مستعد دائما للقفز على أية امرأة كانت على شرط أن يكون لها بعض الجمال والشباب . كان هذا يحدث في الفترة الاولى – معظم حياة السياب الشعرية – هل تطورت رؤية القباني حقا من ((الحب السائب)) الى مدرسة ((الممارسة الفعلية لشووه وحنينه)) ثم الى الادراك الكامل لابعاد أزمة المرأة العربية ؟ يقول الدكتور لويا ان هذا قد حدث جزئيا . ويهتم كثيرا بقصيدتين هما ((خبز وحشيش وقمر)) و ((الحب والبترول)) . اذا كان الدكتور لويا ينطلق من منطلق نختلف فيه معه تماما ، في تفسير دور نزار وسبب أزمة المرأة العربية ، وتفسيره الجنسي للتاريخ والثورة . من الطبيعي أن نختلف معه في تصوره النهائي . وعندنا فان نزار الذي كرس المفهوم الاقطاعي للمرأة كمجموعة أعضاء جنسية منفصلة وليست متصلة ، ثم تطور الى المفهوم البرجوازي لها كلعبة وزينة وحلية ، لن يصل الى أي فهم حقيقي – وبالتالي لن يعبر تعبيرا حقيقيا عن شيء . بدأ من درب البرجوازي الصغير الحائر ، المكبوت ، وانتهى الى اختلال فاشي في التفكير . يسب الشعب في خبز وحشيش وقمر . ويسبه في قصيدة ((هجاء)) عبد الناصر (هذا رأيي في القصيدة) . أظن انه سينتهي بالنسبة للمرأة الى المطالبة بتهجين الاجناس لخلق السوبرمان ، تصبح المرأة معمل تفريخ لشعوب جديدة ليست ((من الجاهلية)) ولا ((التذبذب والباطنية)) . الحقيقة ان علينا أن ننظر جميعا لانفسنا في مرآة الشعب . ودعك من اننا معلبون مقمطون بأقمشة نظيفة وروائح فواحة ، واننا نحفظ عشرات الآلاف من المصطلحات . تسمن الدود ويتناسل بجثث الاموات ، وهذا ما يفعله أمثالنا من الطبقة الوسطى الصغيرة .

يضع محمد الجزائري كل مهارته لتفسير سقوط السياب المفجع . وربما عندما مات السياب غريبا وحيدا وبلا مشيعين ، لم يلتفت احد الى جوهر موته الحقيقي . وها قد متنا جميعا نفس الميتة ، وبنفس الداء . دعك من المرض ومصطلحاته ، أشعر اننا نستدعي السياب من الفناء لنعزي أنفسنا أو نرثيها . ركز الكثيرون في بدايات ١٩٦٥ على الموت العضوي الذي أنهى حياته . ولكن الداء الحقيقي كان مقبولا أيامها وخاصة في مصر . تغيرنا حقا بعد ١٩٦٧ . الآن تتركز فاجعة السياب ، لاننا رأينا أنفسنا في مرآة حزيران ، قد يكون من القسوة حقا ان يفهم البعض السياب – كما يرصد محمد الجزائري – ((كخصم لدود لليسار العراقي)) وأن يسقط هذا الحكم عليه ويتعامل مع شعره على هذا الاساس)) . هكذا حكم قاس في مجال تقييم موقف السياب كفرد له وجوهه المتعددة . لكن تفسير موقف السياب لدى الجزائري غريب ، فالسياب الذي انخرط بوعي ((المراهق الثائر)) في النضال الجماهيري المنظم ، قد استقل عربات أخرى في قاطرة الحياة ، أدت به ((الى كتابة مذكرات سياسية هبط فيها الى مستوى السباب على انتماءاته السابقة والحزب الذي كان منخرطا في صفوفه)) فاذا ما سألت الجزائري : وكيف كان ذلك ؟ قال ((ان ضوابط العمل التنظيمي ومزاجات الاشخاص وطبيعة العمل السري لم تحقق التوافق بين طبيعة السياب وتركيبه الفكري والسيكلوجي وبين مسيرة النضال ومقتضياتها اليومية)) وهذا ما دفع السياب الى ((تفجير بعض التناقضات الشخصية والفكرية والشعرية أثرت في مزاجه التنظيمي وجسدت مراهقته الرافضة للعديد من ضوابط العمل)) . يرى الجزائري ان السياب وحدة كلية ((جوهر وظاهرة)) بالمصطلح الفلسفي . قد تنجح الفكرة في تفسير تراجيديا السياب . لكنها تطرح وضعية الفنانين الثوريين والمثقف الثوري عموما من جديد . اذا اتخذها كل منا ذريعة لتأكيد موقفه الذاتي من قضايا المرحلة ، فهي صالحة جدا لتطهير كل الحزيرانيين العرب من الاحساس المفجع بالخيانة . وقد يكون من الغريب أن يقول مدني صالح ان ((الشاعر لا يقوى على تحمل

– التتمة على الصفحة ٨٢ –

القصائد

بقلم صبري حافظ

لا تصلح مقدمة واحدة للحديث عن عدة قصائد لعدد متباين من الشعراء ، الا ان تكون شديدة العمومية بالقدر الذي تتحول معه الى مقدمة عن الشعر لا مدخلا للحديث عن هذه القصائد دون غيرها . فالقصيدة عالم صغير له استقلاله الخاص ومفاتيحه المتفردة . ولن تجد مفتاحا عاما يفض مغاليق هذه العوالم المستقلة والمتنوعة ، بمناهجها البنائية المختلفة في تجسيد التجربة وفي متابعة حركتها أو رصد سكونها ، وبطرقها المتنوعة في استعمال الكلمات واختيارها وخلق علاقات الالفة والتنافر بينها . وباساليبها الموسيقية الصاخبة أو الخافتة واستغلالها الخاص لجرس الكلمات ولموسيقى العروض والقافية . وحتى اذا ما عثرنا على المدخل الخاص لكل قصيدة على حدة ، فاننا لن نستطيع أن نسبر أغوار هذه القصيدة وأن نتعرف على كل مستويات التجربة الشعرية فيها الا اذا وضعنا هذه القصيدة في مكانها من عالم الشاعر . حتى نعرف مدى تآلفها أو تنافرها معه ، ومدى انتماء مفرداتها الى قاموسه الشعري أو تناقضها معه ، ومدى اندغام مادة هذه التجربة ونسيجها في جزئيات العالم الذي يخلقه الشاعر . فمما لا شك فيه ان قصائد الشاعر الاخرى تلقي — سلبا أو ايجابا — دفقات من الضوء على كل قصيدة جديدة من قصائده .. بصورة يصبح معها الحديث من هذه الزاوية عن أي قصيدة حديثا عن الشاعر نفسه .

لكن تناول القصائد في هذا الباب النقدي (قرات العدد الماضي من الآداب) لا يتيح للحديث عن القصيدة أن يصبح حديثا عن الشاعر . لانه ينحصر في حدود القصيدة وحدها . ومهما عظم شأن القصيدة او ارتفعت قيمتها فانها لا تستطيع — معزولة — أن تمنحنا مادة كافية للحديث عن عالم الشاعر وعن تجربته الابداعية ورؤاه . ولا تستطيع أن تضع أيدينا على دقائق منهجه الشعري الاثير في بناء التجربة الفنية ، ولا على التفاصيل الرهيفة لتعامله مع الكلمات ، وان استطاعت أن تمنحنا هذه الاشياء بصورة عامة وربما مبهمة . وليس هذا عدم اعتراف مني باستقلالية القصيدة أو بتفرد التجربة الشعرية الواحدة ، وانما هو تأكيد نقدي على ان الحكم على القصيدة شيء غير الحكم على الشاعر ، وان الحديث عنها ليس بالقطع حديثا شاملا عنه ، وان كان حديثا محدودا أو جزئيا . ليس فقط لاستقلال القصيدة عن الشاعر ، ولكن أيضا لكونها مفردة واحدة من مفردات عالمه الشعري . مفردة قد تمثل بقية المفردات وقد لا تصلح علما عليها اذا ما جنحت الى أي من الاطراف القصية في عالمه .. لذلك قد يبدو حديثي عن بعض القصائد قاسيا بالنسبة لشعراء أحبهم وأقدر موهبتهم .

.. ولنبدأ بعد هذه المقدمة الضرورية التي تبدو للوهلة الاولى وكأنها تمهيد اعتذاري مع انها ليست كذلك ، فقد ضمنتها الكثير من التحديدات النقدية التي سيسفر تحليل القصائد عن تفاصيلها ، لنبدأ حديثنا عن قصائد العدد الماضي من « الآداب » .. ولنفتتح الحديث باول هذه القصائد ، وهي « الضيف » .

الضيف — نازك الملائكة

تتكون قصيدة الشاعرة الرائدة نازك الملائكة من ثلاثة مقاطع أو بالاحرى ثلاث حركات .. لان التجربة الشعرية في هذه القصيدة تعتمد على الحركة ببعديها المكاني والزماني ، وان لم يستطع البناء فيها أن يكون وجها من وجوه هذه الحركة أو واحدا من مكوناتها . ويبدو البناء للوهلة الاولى في هذه القصيدة وكأنه بناء محكم لتجربة متطورة ونامية . غير ان التحليل النقدي سوف يكشف لنا عن بعض التخلخل في هذا البنيان . وهذا التخلخل البنائي الذي أعنيه شيء غير عثرات الوزن أو قلق اللغة ، فقد تجاوزت نازك الملائكة هذه العثرات منذ أمد بعيد . بل ان تمكن نازك الملائكة العروضي واللغوي بالاضافة الى خبرتها الشعرية الطويلة يضفي على قصيدتها هذه الواجهة المتماسكة التي تجعل اكتشاف التخلخل خلفها شيئا عسيرا.. لانه ليس كامنا في هذه الجزئيات المبذولة للعين بسهولة ولكنه كائن في عدم تساوق الحركة النامية في القصيدة واطرادها . وفي سيطرة السكونية حيث كان يجب للحركة أن تسيطر . وفي عدم القدرة على الايحاء بالفاصل الزمني بين جزئيات التجربة الثلاثة من خلال التجربة ذاتها لا بالاقحام أو المباشرة . وفي افتقاد الانسجام والتوافق بين نسيج التجربة ومادتها من ناحية وبنائها الفني من ناحية أخرى .

فالقصيدة تتحدث عن التجربة العربية الكبرى من خلال الجرح العربي الدامي في فلسطين ، بصورة تجتهد في الابتعاد عن الخطابية والمباشرة وتحاول أن تجسد هذه التجربة القومية في مصطلح حسي وفي أحداث نامية . غير ان العثرات البنائية التي أشرت اليها قعدت بالقصيدة في بعض أجزائها عن بلوغ هذه الغاية بتوفيق واقتناع. ولنصحب القصيدة حتى نتعرف على ما أنجزته وما قعدت عن بلوغه . ففي مطلع الحركة الاولى من القصيدة نجد ان الافعال الماضية المتعاقبة .. طرق .. وكنا .. وجال .. وقلنا .. تحاول أن تعطي تلخيصا سريعا لسكونية الواقع الليلي الصامت الذاهل الحزين الذي سيفد الى واجهته هذا الضيف آتيا معه بالحركة التي تنعكس على البناء اللغوي في وفود صيغة المضارع — يلقي ويطفيء — مقرون ببعض التعلات والامنيات مع انفتاح الباب عن هذا الضيف الغريب ..

علّه يلقي من الغيب علينا
بعض وعد عن ديار سرقت منذ سنين
علّه يطفىء نيران الحنين

غير ان هذه الحركة المقترنة بالتمني ما تلبث أن تنحسر عندما يجيب الضيف بانه الفرح الجذلان المصحوب بالضوء واللحن المرح . ليعود السكون الرازح من جديد مستدعيا معه الافعال الماضية الراسمة لعودة كل تفاصيل الواقع الليلي الصامت الحزين .. طردنا .. وانطوينا .. ومضينا .. وتنتهي الحركة الاولى من القصيدة بتكريس تفاصيل الواقع الصامت الحزن بعد أن اختلجت سكونيته بالحركة والامل للحظة ثم انطوى على نفسه من جديد .

وفي الحركة الثانية من القصيدة يتكرر نفس المشهد بكل جزئياته وتفاصيله وان كانت التجربة بأكملها قد تحركت خطوة في نطاق الزمان والمكان معا .. فقد اغرق الصمت كل شيء . وأطلت بشائر الدمع معلنة عن حركة نفسية للواقع ترافق الحركة الزمانية والمكانية وتعمقهما .. وغلف ضباب الليل تفاصيل المشهد حتى استحال الى كن ومأوى . وانعكس هذا على البناء اللغوي في غياب الافعال نسبيا أو تقهقرها الى ذيول الابيات ، وسيادة الجمل الاسمية القادرة على تأكيد رسوخ هذا السكون والصمت والضيق ، والمزج بين صيغتي الماضي والمضارع في الافعال التي تراجعت عن مركز الصدارة واكتفت بدور وصفي يساهم في تأكيد سكونية الحالة . وبدأت القصيدة تخلق ذاكرتها الداخلية ونفسيتها الخاصة . وصرخ الصوت في ضيق عندما انطرق الباب من جديد على البيت الكئيب !! ضيفنا من أنت ؟ من ؟ .. ليضفي التكرار في (من ؟) لمسة نفسية تحمل الكثير من تفاصيل الضيق والكآبة وكراهية الانتظار . لكن الضيف يتكشف عن صورة اخرى من الفرح .. انه الهوى بشهده الرقراق .. وبرغم ان الهوى أعمق من الفرح وأكثر أصالة في ساحة قضية يحدق بها الحزن من كل صوب ، الا ان القصيدة تصفق الباب في وجهه على رد خطابي قاس ..

فصفقنا الباب صحنا : « لا نريد
نحن حرمنا الهوى ، لن نتذوق
قبل أن نثار للشعب الشريد
من مذليه جميعا ونعيد
أرضه المسروقة الولهى ومأواه الطعين
انصرف يا ضيفنا ان الانين
والاسى أحنى على الروح وأشفق »

في هذه الابيات السبعة يهتز نمو القصيدة ويصطدم بتلك التأكيدات القاسية ذات النبرة الزاعقة ، التي تحرم الحب على انسانها ثم تتناقض مع نفسها بعد بيتين عندما تشير الى ان الارض المسروقة ولهى فكيف بالانسان الذي سيحررها .. وهل يستطيع هذا الانسان الجاف الناضب العاطفة أن يحررها بحق دون ان يشتعل هوى لها وحبا لتحابها ؟.. وكيف يكون الانين والهوى أحنى على الروح الراغبة في التحرير وأشفق ؟!.. هل أقول انها متطلبات القافية السيمترية الصارمة (نتذوق .. أشفق .. أحدق .. ممزق) ؟! أم هي الرغبة في مغازلة المفهوم التقليدي للرصانة اللغوية ؟!.. أليس للجديد رصانته الجديدة وتساوقه الفريد هو الآخر ؟!.. ألا ينطوي على سحر لغوي جديد هو سحر البساطة والتلقائية والتركيز والحتمية ؟!.. ولنترك هذه التساؤلات جانبا حتى نتعرف على الضرورة التي تدفع الشاعرة الى الانتهاء بالحركة الثانية من القصيدة الى نفس المصير الذي انتهت به الحركة الاولى منها .. فمنطق النمو في الحدث والتجربة كان يستلزم شيئا غير ذلك . ومن هنا فان قسر الحركة الثانية على الانتهاء باغلاق نفس الدائرة التي أغلقتها الحركة الاولى من القصيدة يوقعها في الركاكة والميلودرامية ..

وصفقنا بابنا والحزن أحدق
بأغانينا وعدنا نندب الشعب الممزق

هنا نحس بالتعسف وبالصوت المرتفع وبالصياغة القلقة على عكس النهاية الشعرية الجميلة النابعة من منطق التجربة في الحركة الاولى التي تنتهي بهذه الابيات :

وعلى نجوى فلسطين انطوينا
ضيفنا الحزن الضبابي ودنيانا حنين
ومضينا صامتين .

صحيح ان الدائرة تنغلق هنا وتنحسر اختلاجة الحركة الواهنة عن وجه الحزن من جديد ، لكن الحزن هنا ينطوي على أمل وعلى حنين ، ويمهد لطرقات الباب من جديد مع مستهل الحركة الثانية . أما نهاية الحركة الثانية بميلودراميتها الزاعقة فانها لا تقودنا بأيحال الى الحركة الثالثة والاخيرة من القصيدة ، بل توصد الباب على هذا الثوب اليائس الذي جاء نتيجة منطقية لتحريماتها الزاعقة في أبيات الجواب السبعة . فرفض الحب لا بد ان يفضي الى هذا الندب واليأس ، ويقف عقبة في طريقنا الى الحركة الاخيرة من القصيدة التي تبدو وكأنها مقحمة على سير القصيدة بعدما لف اليأس طريقها.

من هنا لا تأتي بداية الحركة الثالثة من القصيدة تنمية للبداية الجيدة للحركة الثانية ، والتي كانت بدورها نموا متطورا للحركة الاولى ، ولكنها تأتي تكرارا للحظة التي استهلت بها الشاعرة قصيدتها، بطرقها المفاجيء العاصف وهو يقع على اذن لا تنتظر ولا تحدسقدومه. صحيح ان البداية هنا أكثر حركة والايقاع أشد سرعة .. وصحيح اننا نعرف توقيت الطرقات لاول مرة في مقاطع القصيدة الثلاثة وهو الصباح بكل ما توحي به الكلمة من ظلال . لكن الموقف هو نفس الموقف .. والرد نفس الرد الاول .. ضيفنا من أنت ؟.. والجواب هذه المرة هو الغضب الحامل في كفه كؤوس اللظى الملتهب .. فيفتح له المنتظرون الباب على مصراعيه ويصرخون :

ان تكن نارا فنحن الحطب
انفجر يا غيظ وارتجي بنا يا حقب
قد تهاوى أمسنا المنتحب .
ومضت عنا سنين الصبر واليأس المهين
ضيفنا الحر الجبين
كل خشن في روابينا سيصفو ويلين
وسنسترجع يافا وجنين
فانفجر يا لهب
نحن أنصارك نحن العرب

في هذه الصرخات وهي صرخات بالفعل .. يسرع الايقاع ويكتسب قدرا من الحدة الباترة . وبطل فعل الامر في أفق التجربة للمرة الاولى ، فقد بدأ انسانها في الامساك بزمام حياته . وتظهر صيغة المستقبل من الفعل بعد ظهور فعل الامر استشرافا من انسان القصيدة المستقبل . وبلغ التجربة الشعرية نهايتها بالرغم من امتزاج هذه الصياغة الفنية المقتدرة بنبرة خطابية زاعقة . وبطل من جديد تساؤل ملحاح : ألا ينطوي الغضب الثوري أو العاقل دائما على قدر من الحب بنفس قدر الغضب الذي يتضمنه ، الحب لواقع مضاد للواقع الذي يغضب عليه ويثور ؟ فكيف يمكن لهذا الغضب أن يدعي القدرة على استرجاع يافا وجنين وقد صفق الباب من قبل في وجه الهوى ؟! هنا تبدو بعض ملامح الخلخلة البنائية برغم الصياغة المقتدرة والتركيب اللغوي الرصين .

موال ـ خالد ابو خالد

قصيدة الشاعر الفلسطيني خالد ابو خالد هي آخر ما قرأت لهذا الشاعر الذي كثيرا ما استمتعت بعذوبة صوته وحرارة قصائده . وبرغم بعض الاخطاء ـ المطبعية ربما ـ في هذه القصيدة فانني استطعت ان احس صدق محاولته لاستخدام تكنيك الموال في بناء تجربته الاسيانة المثقلة بالشجن .. تجربة الفراق المر .. فراق الحبيبة وفراق الوطن .. لكن الفراق هنا ممتزج بالغربة وبالفعل وبالامل .. مثقل بالشجن الذي يبثه في النفس الايقاع والبناء قبل الكلمات والصور . مشتبك بياءات النداء المطوطة المتتاعة المتكررة ، في الموال وفي القصيدة ـ الموال في نفس الوقت ، مطل من ثنايا المراوحة بين استخدام ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب بتوقيت درامي بثري التجربة وبعمقها . من خلال كل هذه الادوات البنائية الفعالة وغير المحسوسة معا يقدم الشاعر مادة تجربته كما يقدمها من خلال الصور الشعرية الناضجة . ويعمد الشاعر في أكثر هذه الصور توهجا الى المزاوجة بين الجزئيات الانسانية والجزئيات الطبيعية حتى تمنح الموقف في القصيدة صلابة الظاهرة الطبيعية ورسوخها . فالدمع له قوة المطر وانهماره . والعصفور الناري الشوق الى وطنه والى حبيبته له انقضاض الشهب والنيازك وصواعق النيران . والمدن السماوية لها طعم الفردوس المرتجي وعذوبته .

وأهم ما في تجربة خالد أبو خالد في هذه القصيدة ـ الموال هو ذلك الكريشندو الذي يحكم الايقاع بكل مكنوناته الجرسية والموسيقية ، حيث يبدأ الايقاع عذبا وسريعا ويستمر في الارتفاع والتوهج حتى يبلغ أعلى درجات توهجه ايقاعا وصورة عند نهاية القصيدة . ومن هنا يدلف الامل مع ذروة هذه النغمة المرتفعة المتوهجة ليكتسب قدرا كبيرا من التالق والصلابة :

أعود وفي شراييني
حكاية نخلة طرحت على الفقراء ـ بعد
مشقة السنوات ـ ضحكتها
وأكواما من البلح النبيذي المعطر
من عيون حبيبتي ، زوادتي
في الرحلة الاخرى الشتائية

لكن هذا النضج الواضح في بناء التجربة الشعرية لا يرافقه

ـ التتمة على الصفحة ـ ٨٤ ـ

القصص

بقلم سليمان فياض

مسرحية : قائل نعم .. وقائل لا

هـــذه المسرحية لبرتولد برشت ، عربها وقدم لها الدكتور عبد الغفار مكاوي . وهو واحد من القلة المثقفة ، والنادرة الاخلاص، بين المثقفين العرب . ومن خلال اعماله ، اكتشفت ايمانه بحرية الانسان ، وبحقه في حياة ديمقراطية ، واكتشفت انه كباحث ودارس يختار قضاياه في حدود هذا الايمان . يختار قضاياه التي يعالجها بالبحث كدارس للفلسفة والادب ، ويختار قضاياه التي يعربها او يترجمها من لغات الغرب الى لغة العرب . بل ويختار التجارب التى عالجها كأديب منذ الخمسينات . وتذكر سريعوعابر للكتب التي اصدرها ، والابحاث والقصص التي نشرها تاليفا او ترجمة ، ليس مجرد اختيار عام ، حسب مجرد الانتقاء والمفاضلة والترجيح ، وتبعا للقيمة والاهمية كما يفعل الكثير من المؤلفين والمترجمين ، ولكن اختيار آني وموقت ومقصود غالبا ، تباعا لما يشغله آنيا من قضايا وهموم، يثيرها المناخ العربي من حوله ، في مجالات الفكر والسياسة والاجتماع. فهو كاتب رأي وصاحب موقف . وليس أدل على اختياره الآني والمقصود من تعريبه لهذه المسرحية التعليمية ، التي كتبت لتلامذة المدارس ، فيمجتمع هو في أشد الحاجة الآن الى منيقول : نعم ، ومن يقول : لا . من يعرف كيف ومتى يقول : نعم ، وكيف ومتى يقول : لا . من يربط موافقته أو مخالفته ، تبعا للظرف والموقف والتجربة . ان المجتمع الانساني كله ، يقول على لسان « الكورس الكبير » ، نفس العبارات في التقدمة لنص هذه المسرحية ، بل هاتين المسرحيتين : « قائل : نعم » و « قائل : لا » :

اهم ما ينبغي تعلمه هو الموافقة
هناك كثيرون يقولون : نعم
ومع ذلك ، فليس قولهم هذا دليلا على الموافقة .
كثيرون لا يسألون عن رأيهم
وكثيرون يوافقون على الخطأ
لهذا فان ما ينبغي تعلمه هو الموافقة .

وفي « قائل : نعم » يقول المعلم للصبي :

المعلم : أنصت الي . لما كنت مريضا ، ولن تقدر على مواصلة الرحلة ، فلا بد أن نتركك هنا ، ولكن من الصواب ، أن يسأل المريض، ان كان من الواجب أن نرجع بسببه . والعرف يقضي كذلك ، بأن يجيب المريض قائلا : لا ينبغي أن ترجعوا .

الصبي : فهمت .

المعلم : هل تريد ان نرجع بسببك ؟

الصبي : لا ينبغي أن ترجعوا .

المعلم : هل توافق على أن نتركك هنا ؟

الصبي : دعوني أفكر قليلا (بعد تفكير) نعم موافق .

هكذا !! « دعوني أفكر قليلا » ، كانه بحاجة الى تفكير ، كان بوسعه أن يتخذ قرارا آخر ، كان العرف ، المجتمع بسلطته الاسطورية، لم يقرر له مصيره ، وما عليه الا أن يستسلم لقدره .

في « قائل : لا » ، وتحت ضغط المجتمع الواقعي ، لا المسرحي ، المجتمع الحي ، لا الاسطورة ، المجتمع الذي احتج على منطق المسرحية الاسطوري الاصل ، القبلي الذي يلغي وجود الفرد . المجتمع الذي احتج على فكر « برشت » نفسه ، على ألسنة النقاد باسم الخوف من الوقوع من جديد في أخطار المواقف السلبية التي حدثت في تجربة النازية . وعلى ألسنة تلاميذ المدارس في برلين ، لان فيها ايمانا أعمى بالسلطة ، وامتثالا لعرف غبي ، يفرض على صبي مريض الامتثال والخضوع ، الموافقة على قتله .. يتغير الموقف كله . يقول المعلم للصبي :

المعلم : هل تطلب أن نرجع بسببك ؟ أم توافق على الالقاء بك في الوادي ، كما يقضي بذلك العرف الاكبر ؟

الصبي : (بعد تفكير قليل) لا . لا أوافق .

المعلم : (ينادي على الاخرين) تعالوا . ان جوابه لا يوافق العرف . قال : لا . لماذا لم تجب بما يوافق العرف ؟

الصبي : .. أريد أن أرجع على الفور ، لان هذا هو ما يقضي به الموقف الجديد . وأنا أرجوكم أيضا أن ترجعوا معي ، وتعيدوني الى بيتي .. انني الآن في حاجة الى عرف جديد ، ينبغي أن نأخذ به على الفور ، وأعني به العرف الذي يحتم على الانسان أن يغير تفكيره ، ازاء كل موقف جديد يواجهه .

. . . . .

ألم أقل أن الدكتور عبد الغفار مكاوي ، يحسن الاختيار لقضيته، ويحسن اختيار الوقت لاثارتها ؟!

واعود لوقفة مع النص المسرحي ، لبرشت ، تعليقا على قضيتين فيه :

اسال : هل من حق المؤلف ، ان يعيد كتابة عمله الفني بعد نشره واذاعته ، وبخاصة اذا وجد معارضة من الجمهور ، من المجتمع الواقعي الحي ، المحتج على رؤية المؤلف ، على منطق مجتمع عمله المسرحي ، على سلطة العرف والعادة الاسطورية ؟ بكل طاقتي ، أقول : نعم . حين لا تكون رؤية الكاتب صائبة ، حين يكتشف بنفسه ، او بغيره ، ان هدفه كان عاما ، وغايته كانت خاطئة ، لانها لم تقيد بالشرط والظرف والموقف ، لانه من الخطأ القاسي والقاتل ، الالتزام بحرفية المبدأ ، دون مراعاة لمعطيات الواقع .

ثم .. فلننظر في « قائل نعم » وفي « قائل لا » الى الموقفين ، بل الموقف الواحد ، موقف الاختيار ، ولحظة البت والقرار . قال الصبي : نعم . أوافق ـ في « قائل نعم ـ لان سبب رحلة الجماعة معه ، كان بحثا عن دواء للوباء . وقال الصبي : لا أوافق ـ في « قائل لا » ـ لان سبب رحلة الجماعة معه ، كان الحصول ، مجرد الحصول ، على نصائح الحكماء . تغير السبب ، فتغير نوع موافقة الصبي ، لا اكثر ولا اقل ، برغم محاولة برشت ، تحت ضغط الواقع، والجمهور ، والنقد ، تحت ضغط الحياة ، لا المبدأ والفكر القاسي ، ان يوهمنا بانه قد أحدث تغييرا في نص مسرحيته ، وفكره ، ورؤيته . أي غبي ، حتى ولو كان صبيا ، في « قائل لا » ، وبعد معرفته المسبقة بسبب رحيل الجماعة ، كان سيقول : لا . لكن المشكلة الكبرى ، هي أساسا في أن يقول الصبي : لا ، في « قائل لا » لو بقي السبب الاول لرحيل الجماعة في « قائل نعم » . ان لحظة المواجهة الحقيقية ، لحظة الاختيار الحر للصبي ، في « قائل لا » ، كانت تفرض ، معها ، على برشت ، ان يبقي السبب الاول في « قائل : نعم » ، مع : قائل : لا » . عندئذ كان بوسعنا ان نعرف ماذا صنع برشت ؟ ماذا صنع المبدأ في مواجهة الواقع الانساني المتحرك الحي ؟ لكن برشت ، في تقديري ، هرب من الموقف كله ، بصورته الاولى ، ومع سببه الاول . امتثالا منه بـ : نعم ، للواقع ، وللنقد ، وللتلاميذ. لم يكن اختياره التغيير اذن حرا . كان مجرد لعبة مسرحية . أحجم عن المواجهة الجذرية ، حتى لو اقتضته هذه المواجهة الجذرية ، مجرد

تفيير بسيط : تواصل الجماعة رحلتها للبحث عن دواء للوباء ، وتترك واحدا منها ، أو اثنين للقيام بمهمة انسانية أخرى . هي مهمة العودة بالصبي الى بيته . لكن ، حتى هذا التفيير لم يلجأ اليه برشت !! ان الدكتور عبد الغفار مكاوي يعتذر عن برشت ، بأن : الذنب لا يقع على برشت نفسه ، بقدر ما يقع على الحكاية الاصلية (اليابانية) .. » التي استمد منها برشت حكاية مسرحيته . لكن هذا الاعتذار لا يكفي تبريرا كما ترون . فالعمل الفني ، هو أولا اختيار ورؤية ، مهما كانت مصادره . فهي أمام الاختيار والرؤية ، تقف دائما عاجزة .

لقد ضرب الدكتور عبد الغفار مكاوي أكثر من عصفور ، وبحجر واحد !!

حسن الضوي

أعترف سلفا وأقر ، بأن كاتب هذه القصة ، فنان موهوب ، وفنان قادر على القص بكل ما يلزمه من وسائل للقص ، ومن لغة وخبرة . لذلك سأفترض انني قد أوفيت له ، وللقصة ، وللآداب ، بكل ما يتحتم علي من ابداء للرأي . ورأيي في صالح الكاتب ، ومعه ، في هذه الحدود ، واتوقف هنا عند بضعة اسئلة ، اوجهها لنفسي ، في محاولة للفهم : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ وماذا يريد أن يوصله الينا ، بتعبيره عنها ؟ قبل محاولة البحث عن اجابة ، فلنجب أولا عن هذا السؤال : ماذا تروبه لنا هذه التجربة القصصية ؟ ذلك أمر يطول شرحه . فلنحاول أن نحدد موضوعها اذن :

انسان ما ، مثلي ومثلك ، مشكلته في الحياة اليومية ، هي « العثور على فكرة تشغل الوقت . فالذهن لا يمكن أن يتوقف الا بالموت . وعلى هذا بدأت أفكر في الزحام » . هذا الانسان له « ذاكرة غريبة يصعب وصفها . تحقق قيود الزمن ، وتحقق نسبية لم يصل اليها اينشتين نفسه . أحيانا تثب اليها أشياء حدثت » ، وأحيانا يستلفته وجه ، أو يثير انتباهه اسم ، فيحاول هذا الانسان أن : « أقدح ذاكرتي ، وأترك ما أنا فيه ، وأهمل عملي ، ونزهتي وطعامي ، وأغرق في السرحان حتى أتذكر بعد عذاب طويل ان هذا الشخص يعمل جرسونا » . وحسن الضوي هو قضية هذا الانسان . سمع أسمه في الاوتوبيس . تذكر بعد مشقة بالغة ، انه رآه في مأتم زوج خالته ، وانه قدم له نفسه وهو يعزيه . ولا يتوقف « الانسان » عند هذا الحد ، بروح ببحث عن « حسن الضوي » ليس لهدف ، ولكن ، لمجرد ان يعرف . ليس بحثه هادفا كالبحث عن « زعبلاوي » نجيب محفوظ . وحين يوفق يهدأ . وحين يعجز يصيح في صديقه غاضبا : « وماذا تريد مني أن أفعل (لك) ؟ الحياة معقدة بما فيه الكفاية ، فبالله عليك لا تعمد الى التسبب في مزيد من التعقيد ، وخلق المشاكل من لا شيء . حبة تعمل منها قبة . بل قد لا تكون هناك الحبة نفسها . عبث اطفال لا يليق برجل مثلك » . ويدعوه صديقه ــ بالتلميح ــ الى قطع الوقت ، وشغل النفس ، كما يفعل هو ، مع نساء الليل . كأن ما يفعله ليس عبثا آخر ، لا يليق برجل مثله !!

الآن ، فلنحاول الاجابة عن السؤالين : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ وماذا يريد أن يوصله الينا ، بتعبيره عنها ؟ فلنبدأ بالاجابة عن السؤال الثاني . يقول الكاتب ، على لسان بطله ، ان مشكلته هي العثور على فكرة تشغل الوقت . فله ذهن ، وذاكرة . ويقول الكاتب على لسان صديق البطل : « الحياة معقدة بما فيه الكفاية ، فبالله عليك ... » الخ . لكن فلنسأل أنفسنا ، والكاتب ، والبطل اذا استطعنا : لماذا تكون الحياة معقدة ؟ ان ذلك يدخلنا فورا في الاجابة على السؤال الاول : لماذا اختار الكاتب هذه التجربة لقصته ؟ انه أيضا يوقعنا مع الكاتب في مأزق . فلكي يعرف القارىء : لماذا تكون الحياة معقدة ؟ حتى يجد التبرير في هذا الهرب اليومي ، والبحث من البطل وراء ما لا يترتب عليه أي شيء ، بل هذا التبرير لصديق البطل ، الهارب أيضا مع نساء الليل .. لا بد له أن يقوم بعملية بسيطة ، هي احالة القصة على الواقع الذي نعيشه . فبدون هذه الاصالة تصبح القصة كلها غير مفهومة ، غير مبررة ، في اختيار تجربتها ، بل وتقل قيمة ما توصله الينا . ولكي يقوم القارىء بهذه العملية لا بد أن يكون حيا الآن . يقرأها الآن . ولو جاء مثلا هذا القارىء بعد ربع قرن ، اذا كنا حسني الظن ، وتغيرت الظروف الخارجية ، والواقع المحيط به ، لوقف القارىء حائرا ، يحاول أن يبحث عن تبرير للهرب ، للانشغال بالتافه ، وبالجنس : الحياة معقدة ؟ حسنا ، لماذا هي معقدة ؟ عليه أن يرجع اذن الى العصر الذي كتبت فيه هذه القصة ، الى التاريخ ، والى النقاد ، اذا كانت قد حظيت باهتمامهم . اذن ، فحياة هذه القصة في نفس القارىء ، وما توصله ، مرهونان ، مقيدان . لم ؟ أولا : لان القارىء الحالي مطالب بأن يعيد القراءة ، كما فعلت ، ليفهم ، ليعرف أزمة البطل ، وأسبابها . بين هذه الاسباب ، ان « الحياة معقدة » والقصة لا توضح هذا التعقيد ، باية جزئية . فليتأمل حوله اذن ليعرف . ثانيا : لان القارىء ، في المستقبل ، كان الله في عونه ، بحاجة الى رف من كتب التاريخ ، اذا وجدها ، والبحث عن رأي النقاد ، اذا وجده . المشكلة كلها ، اذن ، هي ان هذه القصة لم نقبض بضربة معلم ، على السر الفريد ، في العمل الفني ، هذا السر يقول : « حياة العمل الادبي تكمن في داخله . تنبع من صلبه ، دون حاجة الى تاريخ ، أو نقد ، أو احالة الى واقع خارجي ، أو معايشة للزمن الذي كتبت فيه » . وليسمح لي الكاتب الاستاذ محمد الحديدي ، استثناء واحد ، في معالجته القصصية لتجربته ، هو ، ان القصة كانت بحاجة الى تركيز . مزيد من التركيز . بالذات ، للحد من عملية التداعي المسرفة . اقول ذلك ، وأنا أعلم انني قد أسقط الآن ، وغدا ، في اخطاء مماثلة . فعملي يبدو دائما ، في عيني ، غزالا !!

النجاة

على العكس من مغامرة الحديدي في البحث عن تجربة جديدة وموضوع جديد ، لقصته ، ومحاولته بها أن يقول شيئا في حياتنا المفجعة الراهنة ، يغامر الاستاذ اسكندر لوقا بقصة « النجاة » ، مغامرة أخرى ، مغامرة في الشكل لا في الموضوع . بالاسلوب التقليدي البسيط ، الذي تقتضيه تجربته ، كتب الحديدي قصته . وبمحاولة للدخول بالاقصوصة العربية في الشكل الجديد للقصة ، كتب لوقا قصة « النجاة » . وتجربة هذه الاقصوصة ليس في تقديري تجربة قصصية ، انها تجربة شعرية لا تزيد ، تصلح تجربة لقصيدة غنية وخصبة . وتبدو خارجة لتوها ، حتى بشكلها القصصي الجديد ، من أجواء يوجين أونيل البحرية بصورة أحس معها ، انها تجربة لقيطة ، عناها الحقيقي كان في انتمائها الى عالم اونيل الحضاري والمسرحي .

تحكي التجربة . ماذا تحكي ؟ هل يمكن أن نستوعب ما يقوله الشعر الا بكلمات الشعر نفسها ، نعيدها بذات الكلمات ، والترتيب ، والحروف ، والنقاط ، والفواصل ، وعلامات الاستفهام ، والتعجب ؟ مع ذلك سأحاول الاقتراب من التجربة ، فأزعم ، حسب فهمي ، والمسؤولية تقع على الكاتب وحده ، ان التجربة تتحدث عن انسان يحلم بالسفر ، يجلس الى نافذة مغلقة ، في منزل يطل على البحر ، ويتحول الحلم في وهمه الى واقع ، يخوض تجارب ، وتثقل قلبه الغربة ، وقدميه الوحول ، وتؤرقه مناحة امه عليه ، وحسرة ابيه الدائمة لغيابه ، فيحلم في قلب الحلم ، بالعودة ، بعد سنتين ، الى

ــ التتمة على الصفحة ــ ٨٥ ــ

بوابة طليطلة

— ١ —

لبست قناع التنكر عليّ اسوح بليل المدينة
وأدخل — عبر شوارعها وظلام الازقة —
أخوّص في جو احلامها ورؤاها الدفينة
(وعلّ رجال الدرك
يقولون في الصبح : كان هنا
تفقّدنا واحدا واحدا ، وتفقد صمت الرعية
وأحزانها ومخاوفها ، وتفقد قفل السكينة
وأبوابها الخشبية).
فقابلني دركيّ (رأى كل من جلسوا فوق عرش البلاد
وعلّق في طوقه المتهدل مفتاح ميراثهم
وأقنعة الاوجـه الملكية) .
أشار فأسقط عني قناعي
— : هنا الباب .. هل جئت بالقفل حتى يتم العماد
فكل مليك له عروة في الرتاج
اذا وضع القفل فيها تنفس أسلافه واستراحوا
وقدّسه وارثـوه ..

— ٢ —

تخذت — من اليأس — سور المدينة
كتابي وحجّي
قرأت تواريخها ورؤاهاالخفية
واورادها ونوافل أعيادها البربرية
وقلّبت في كنزها المتجدد من عربات النفاية
وميراثها المتعفـن بين المزابل
رأيت عصارة احزانها وخطاها
بقايا طعام رخيص وعقي مواليدها ومداميك من غائط،
ورايت القشـور
— وقد مضغت مرتين — وحطت حروف التهجي
ذبابا يطن باسماء ابنائها اجمعين ..

— ٣ —

يقول لي الدركـي :
« وكان أبـوك الملـك
يجيء ويسألني عن جذور القبيلة
وافرع أنسابها واختلاط دماها
فأحكـي وأحكـي
ويسألني عن طقوس الرتاج وباب المدينة
فأبكـي وأبكـي
واصمـت » .

— ٤ —

زرعت على القبر زيتونة (في رؤى النوم) مدت ظلال
الفروع
واثقلهـا الزهر حتى انحنت (كنت من فرحتي اتشقق
— كالطمي — من قهقهات الدموع
وتطلع من جسدي غابة وتشق السنابل
مطالعها في كتاب الضلوع
رأيت الغمامة حبلى) ومن خلل الماء فيها
رأيت شرارة برق تطير بزيتونة الحلم ،
تهوي بافرعها الموقدة ،
تشق الحجارة عن ساكني القبر .
امي تجر بقايا الكفـن
ويصعد هيكلها الشجي وتصرخ جوعا لكسرةخبزوحفنة
ماء
وتصرخ .. تصرخ .. يرفعني صوتها من غواشي المنام
فيسقط عني قناعـي
وادخل مملكة الجوع .. تاجيعلى الرأس، والصولجان
رتاج وقفل صديء ..

— ٥ —

وفي ظلمة الليل .. كنت ارى الحاشية
تهمهم في الردهات الوسيعة
وتنسج من غمغمات الوقيعة
صدى يتهدل فوقي ببرق الوساوس
وخوف العدو وخوف الصديق

وجئت وحيدا ، وناديت من جلسوا فوق عرش المدينة
ارد لهم كل ما اورثوني
وحطمت باب الطقوس القديمة ، خلّعت اقفال تتويجهم
ودخلت البناء العتيق
أقلّب عينيّ بين التصاوير ..كانت وجوه الملوك
بكائية تتابع (هذا أنا يا ملوك الفجيعة
أرد لكم نسبي) . وأرى عند خط التقاطـع
تصاوير وجهـي المطارد
وسيل الجيوش الغريبة
يسيّج مملكتي المستحمة بالدمع والدم،
كانت سطور النبوءة
عناقيد من صرخات القبيلة تحت السنابك
(هنا .. أعين الراحلين
مفتحة ، والأكفّ
على مقبض السيف معروقة يابسة
وورد الجراح يجفّ
ويلتف تحت نسيج العناكب
فيا أول الداخلين
تأمل ملامح وجهك فوق الحوائط
وجهز خيولـك
لترحل — قبل اندفاق الجيوش الغريبة —
لمنفاك بين الزمـان وبين المكان)

اراهم يجيئون تاجا من الشوك حول المدينة
يضيق فتنفر منها الدمـاء
ويصطبغ الخبز والكلمات الحزينة
أراهم رؤى في العيون النواعس
وهمهمة — في عيون الاخلاء — تضفر زهر الخيانة
وتجدل باقات موتـي

(صفوف السبايا تدور
ويلمع ضوء الميادين ، تفرخ في واجهات المتاجر
طيور الاشاعـات ..
يا اول الداخليـن
تأمل رسوم الخرائط
وارغفة الارض اذ تتآكل تحت السيوف
ويا أول الداخليـن
تقبل مصيـرك
وجهز خيولـك
وزوّادة السفر المتجدد . لا انت حي
ولا انت تدخل مملكة الميتين ..)
وفوق يدي كان وشم الفراشة
وجنية البحر والزهرة الطالعـة
بكـاء تجمّد ...

محمد عفيفي مطـر

القاهـرة

الحضور الواعي للشاعر .. « بعيداً عن السماء الأولى »

بقلم محمد الجزائري

يسجل الشاعر العراقي سعدي يوسف في ديوانه الجديد (١) حضورا تاما كانسان « يؤكد ذاته بكل مشاعره في العالم المادي » عبر الكلمة الشعرية .. فحين صدرت له « قصائد مرئية » وكانت المجموعة الاولى للشاعر التي تطبع في بيروت .. – ولهذا الاعتبار بالذات – اعاد سعدي نشر بعض قصائده القديمة ، تأكيدا منه بأن الشاعر هو امتداد زمني داخل التاريخ ، وهو كائن ينمو حضاريا .. ومن هنا فان الضرورة الموضوعية هي التي أولدت قصائده ، واوجدتها .. لذا فان حضور الشاعر ضرورة اساسية لاثبات انه موجود .. ولمنح أفعاله الشعرية والحياتية مدلولها الثوري الفعال ..

وقد فعل الشاعر العراقي بلند الحيدري ذلك أيضا في ديوانه « خطوات في الغربة » ..

وللشاعرين قناعتهما ، حين نشرا قصائد جديدة ، بل أحدث قصائدهما في مؤخرة الديوان .. بحيث يمنح الديوان رؤية واضحة للمتلقي عن تجربة الشاعر الذي يصارع ضد أبعاده ومنفاه – نفسيا ومكانيا – عن السماء الاولى ، ولما يزل به توق شديد للعودة الى نفس النبع والارض .. فكان حسهما الحاد بالاغتراب عميقا وواضحا لدرجة المرارة ..

سعدي ، اذن ، بعد أن قدم نفسه – متكاملا كتاريخ – في ديوانه « قصائد مرئية » عاد ليطرح نفسه في قصائد جديدة تمثل مرحلة الاغتراب في « بعيدا عن السماء الاولى » ..

لكن الشاعر – في هذا المجموع الشعري – يظل لصيق الصلة بالوطن والانسان والقضية .. عبر منظور غير ساكن للكلمة الشعرية ككائن ، ولدلالة القصيدة ، وتأثيرها على المتلقي ..

فهل تسجل قصائد الديوان تاريخا خاصا بالشاعر ، يسجل به حضوره الواعي عبر زمن الاغتراب ومكانه ؟

بالتأكيد .. ان القصائد الجديدة تشكل تاريخ الشاعر ضمن زمن الديوان – كما تسجل حضوره الواعي ، والجواب .. اجل « اذ من ذا يسهم في كتابة هذا التاريخ اكثر من الشاعر نفسه ؟ »

سعدي يوسف ، على ضوء ما تقدم ، شاعر مؤرخ ، ومؤرخ ذو حضور واع لفن شعره .. ومن المجحف والخطأ البالغ ، الاعتقاد بان سعدي لم يقدم جديدا بعد دواوينه الخمسة التي شكلت تاريخ شعره وتاريخ فنه (٢) .

سعدي .. ليس كالذين يفهمون التجديد قفزات مصطنعة على اكتاف ديوان الشعر العربي والعالمي . لان التجديد لدى سعدي – باعتقادي – امتداد مدروس ومقنن ومؤرخ لمعطيات الزمن وصراعاته وكل تناقضاته ، شعرا وتراثا وتجربة حياتية .. ولا يمكن بناء صرح اية قصيدة جديدة على اساس واه ، او على اساس قطع الظاهرة الجديدة عن صلتها بالماضي وبالتراث .. ولان سعدي ملم الماما واعيا بتقنية القصيدة ومعمارها الفني ، فهو ملم ايضا بتاريخ القصيدة العربية ، عبر عصورها المتنوعة ... فهو يدرك تاريخ شعره ، ويدرك تاريخ فنه ، لانه يعي موقعه الان ، وموقعه بالامس ، وما يجب ان يكون عليه موقعه غدا .. لذا فهو يحقق لذاته الامتلاء المطلوب ، والتواجد التام ، والانسجام مع الجمالي ، والجماعي ، والهادف من الاشياء ..

وسعدي في « بعيدا عن السماء الاولى » يمنحنا ابعاد تجربته ووعيه وحضوره التام بمضامين واشكال قصائده ، وبتواجدها وتراصفها في ديوان ، وبدلالة العنوان الذي اختار لها .. بدءا بالصيغة الفنية للقصيدة ، وانتهاء بتثبيت تاريخها ومكان نظمها في التذييل ..

فالقصيدة عند سعدي يوسف ليست ذات معمار عمودي ، والذي يعتبره « عملا مكتوبا يخضع للايقاع والقافية والوزن .» ، بل انها تحقق – كضرورة – عنصر التأثير في ذاكرة المتلقي ، ليس « في غفلة عن ارادة القارىء » (٣) ، بل هي التفاعل مع ارادة القارىء والمتلقي ..

سعدي يترك قصائده في ذهن المتلقي ، لانه يدفع المتلقي للمشاركة في وعي زمن وحدث وموقف القصيدة . وبهذا يظل سعدي يتميز بخصوصية التناول والتعبير ، وهو لم يجمد عند خصائصه المميزة في بناء معمار القصيدة ، بل عمقها واغناها في ديوانه الجديد :–

١ – لما يزل « الايقاع الداخلي » في قصائد سعدي حارا ، ومنسجما مع الايقاع الخارجي ..

٢ – « قافية » القصيدة الحديثة ، ذات غنائية وموسيقى غير محددة

---

١ – سعدي يوسف : بعيدا عن السماء الاولى .. منشورات دار الآداب – بيروت ١٩٧٠ .

٢ – للشاعر : « اغنيات ليست للاخرين » و« القرصان » و «٥١ قصيدة » و « النجم والرماد » و« قصائد مرئية » .

٣ – انظر المقدمة التي كتبتها د . سامية اسعد لترجمة ديوان لوي اراغون :« الزاوعيون الزا » – منشورات الهيئة المصرية للتأليف والنشر عام ١٩٧٠ ، حيث تقع الكاتبة بالعديد من التقديرات والتحليلات السوريالية ، والبعيدة عن فهمنا للواقعي . في شعر اراغون .

بنهايات العمود الشعري .. بل مشبعة بالتناغم الحديث ، اي ان سعدي يهتم بنهايات الاشطر وتشابهها وتناغم موسيقاها .
٣ ـ ((الصورة)) في معمار القصيدة ، تسجل موقفا ، وتطرح فكرا ... في هذا الديوان .. ايضا .
٤ ـ تظل ((ارضية)) قصائدسعدي، ملونة بمناخ ((طبيعي)) مليء بتأثرية واضحة ، وبانطباعية احيانا .. (الريف ، البحر ، القرية ،... الخ) ..
٥ ـ ((المضمون الاجتماعي)) لدىسعدي ،ظل مرتبطا بالعراقي انسانا وارضا وقضية .. وبالعالمي شمولا انسانيا ونطلعا ليس كوزموبوليتيا بل امميا ..
٦ ـ المعالجة ظلت داخل اطار ((الرومانتيكية ـ الواقعية)) فيالبعد العام لقصائد الديوان ..
٧ ـ ((البساطة ـ المعمقة)) هي سمة لغة القصيدة والمفردة عند الشاعر ..
٨ ـ ((التنقيط)) و((الفراغات)) بين الاسطر والمقاطع ،ودلالاتها الزمنية وموحياتها النفسية والفنية والسياسية . ظلت تتشكل مع وعي الشاعر لتقنية القصيدة ..
٩ ـ كذلك استعمال ((الارقام)) وايقاعها ـ وبخاصه باللهجة العامية العراقية ـ ودلالة هذه الاستعمالات ..
١٠ ـ مدلول ((التذييل)) بالزمن وبالمكان كجزء متمم لمناخ ومضمون وشكل القصيدة ...
١١ ـ استعمال ((المفردات الاجنبية)) بكرامانيكيتها . وشكلها لاشباع جو القصيدة بواقعها التاريخي .
١٢ ـ ((المدخل الاستهلالي)) في قصيدة سعدي ، يقود الى ((اضاءة الحدث)) عبر تنامي ((الصور والمواقف)) داخل معمار القصيدة..
١٣ ـ ((الوطن ـ القضية)) و((الوطن ـ الاغنية)) و((الوطن ـ الحبيبة)) و ((الوطن ـ الانسان)) و ((الوطن ـ الحرية والتقدم)) و((الوطن ـ الحزن)) و((الوطن ـ البديل الاروع والتطلع)) ظلت هذه المعاني تجد رموزها في مضامين قصائد سعدي ..
١٤ ـ استعمال ((النثر)) لتعميق الواقع في ذهن المتلقي كقصيدة : مرثية الى هادي طعين ـ مثلا ـ اذن .. فسعدي يوسف يخطط لقصيدته جيدا ، وهو بذلك يسجل حضوره الدائم والواعي والمنسجم مع تنامي المؤثرات النفسية والحسية والثقافية والحضاريةفي مجمل لغته الفنية وتعبيره ..

* * *

ولان سعدي يفكر بصمت ، فهو يحيل صمته هذا الى وعي للضرورات ، عبر استلهام واستشراف ابعاد الممكنات من الامور .في الواقع الحي ، لذا فهو يعطي قصيدته للمتلقي ، ضمن ادراكهلعقلية هذا المتلقي وظرفه وتياراته . وآخر تراكمات همومه ، واخر مواعيد انفجار هذه التراكمات .. من هنا تأتي قصيدة سعدي مشبعة بتأثيرها النفسي والغنائي على نفسية المتلقي ، لانها قريبة من الوجدان ، اليفة ، حتى في حزنها العميق . لذا فهي تضيف وعي الشاعروحضوره الى وعي المتلقي وحضوره الخاص ، لذا فأنت تحس ازاء سعدي ، بانه يقف في مواجهتك ، انه موجود .. ومتى يوجد الشاعر ، يوجد شعره، وتوجد القضية ، قبل ذلك .. اذ ((يوجد الشعر بالقدر الذي يوجد به تفكير في اللغة ، واعادة خلقها في كل خطوة مما يتطلب تحطيم اطار اللغة ((الجامد)) والقواعد وقوانين الكلام ((المحافظة جدا)) ، وهذا هو ((ما جعل الشعراء ـ الخالدين ـ يقطعون شوطا بعيدا في سبيل الحرية)) كاراغون واليوار وناظم حكمت وبابلو نيرودا ..الخ..

اذن .. فحرية الشاعر ، وحرية القصيدة ، وحرية التعبير الخاص ، تتحقق وتتشكل . في شعر سعدي عند فهم الضرورة .وعند فهم ابعاد الحضور الانساني الواعي في كل خطوة يخطوها الفنان ابان عملية خلق اثره الفني ، وهو في سبيل ذلك يسعى لتحويل القصيدة ثم الديوان ، ثم عنوان الديوان ، الى عمل جمالي ، الى فن .. وهو بذلك يعطي نسخا خاصا وجديدا لقيمة الكلمة ، والرقم ، والتاريخ، والكلمة الاجنبية ، والعبارة النثرية ، فيقصائده ..

انه يعطي الشعر نفسا خاصا ، نفسا ليس تسجيليا ـ وثائقيا ـ محليا ، بشكل مغلق ، بل بشكل منفتح على عالمية ذات شمولانساني .. كل ذلك مع احتفاظه بخصوصية الارض التي يتحرك عليها ، كما قلنا : ارضه الاجتماعية ، الفكرية ،الحسية، التراثية .. وقبل ذلك وبعده ، طبيعته الخاصة كواحد ممن يجيدون التعبير تلقائيا عن ((الخجل البصري)) الرائع ...

يقول اراغون : ((انا اغني بالمعنى الذي اعطاه فيرجل لهذهالعبارة: ((اغنى بالسلاح وبالانسان)) .. ولا يمكن ان يرفض غنائي انيكون، لانه سلاح في يد الانسان الاعزل ، لانه الانسان نفسه ، والحياة سبب وجوده .. انا اغني لان العاصفة ليست من العنف بحيث تطفى على غنائي ، واياً كان الغد ، يستطيعون ان ينزعوا عني الحياة ، لكنهم لن يطفئوا غنائي ..))

وهذا ما عاشه ، ويعيه اليه سعدي يوسف ـ ايضا .. اذ انه رغم ((الوقت الصعب)) ساعة ((الحقد العظيم)) ، قد استطاع ان يختزن حزنه ، ليبين بعدئذ ،((لهذا البلد الممزق، وجه الحب المتألق ..)) حتى ولو عصفت اعتى الاعاصير بكل قيم الانسان والماضي والقضية ..

ان سعدي في ((بعيدا عن السماء الاولى)) يسبح باتجاه الضفة الاولى ، السماء الاولى ، لانه لما يزل يحب هذه السماء ، يحب هذا الوطن ، وليس سهلا على انسان قضى عمره لصيق الوطن القضية، والاغنيه ، والحزن والانسان والتطلع النبيل .. ان يغادر هذا الوطن الكبير ، وان يكون خارجه ، دون ان يعاني من غربة عنيفة واستلاب حاد .. فكم كان عنيفا وفظا ان يحاول الشاعر العراقي سعدي يوسف حضور المؤتمر السادس لاتحاد الادباء العرب،الذي انعقد في القاهرة ـ مثلا ـ دون ان يستطيع .. لان جواز سفره المسحوب منه ، لا يسمح له ان يكون ((عراقيا)) فيمؤتمر القاهرة !؟.. فهل أعتى من ذلك واعنف ، واكثر مرارة واستلابا ، وايلاما للشاعر ، اذ يكون ((بعيدا عن السماء الاولى)) بالرغم منه ..؟!

ثم .. ماذا يذكر الشاعر من قضية الانسانالعربي ، اعمق من جراح وطنه وابناء وطنه ورفاقه في المواقف والمعتقلات ونقرة السلمان .. وموت هادي طعين (قصيدة وفاء الى نقرة السلمان ص ٤٢) وبدر شاكر السياب ، زميله ورفيقه وابن مدينته ، ((حيث الحضارة اوقفت سنتين حتى مات شاعر)) (مرثية ص ٣٤) ، ومن وقوع الشاعر الانسان ((في قبضة السجان)) (كلمات شبه خاصة ص ٩) ..

ثم ما اقسىالحياة على الشاعرحين تظل ((اوراقه تستمطر الجوعا)) ((تحت السماوات الغريبة)) (خواطر في مدينة قريبة من البحر ص١١) وكم هي قاسية حياة المنفى ، حين يظل الشاعر يحلم بالشط والذكريات ومدينته ((البصرة)) فيبكي ، وحين يفيق ، فيجد فوق وسادته قطرة ((لها طعم الطحالب)) ((انها البصرة)) (شط العرب ص ١٤) .. ثم هل أمرّ على الشاعر من ان يفارق الاصدقاء والاحبة فيتذكر ذلك الصديق الذي :

((مر على باب صديقه
واختفى ...
لم يفتح الباب ولم يعرفه صديقه)) (بطاقة زيارة الى رشدي ص ١٧)

وحين يموت الشاعر كل ساعة وحوله :

((نولد او نموت ..
الناس والاشجار والبيوت)) ؟ (رسائل جزائرية ص ٢١)

فأي معنى لوجوده هناك ((بعيدا عن السماء الاولى اذن ؟!..

سعدي ، اذن ، يبحث عن التعويض في الغربة ، يبحث عن الحضور التام في حركة الاشياء وعلاقاتها ..

لذا فهو يتأمل العالم ونفسه عند « اسوار عكا » (ص ٢٦) فيحاسب ذاته باقرارات توكيدية :

أؤمن ان النار قد تحرق العار الذي فيّ وقد تخبو ..

أؤمن ان البغض اعظم ما يمنحه الحب ..»

ثم في مراجعات سعدي « لشجرة الدفلى » (ص ٢٩) وانغماره في « الشخص الثاني » (٤) (ص ٣١) الى ارتطام الشاعر بالامجاد السالفة حين التفت به العاصفة مرغما على شواطىء « الحي العربي » في المنطقة الاسبانية بالمغرب (ص ٤١) .. الى تذكره وتخيله «موقف شرطه السماوة عام ١٩٧٨ » المؤدي الى « نقرة السلمان» حيث يقف الشاعر عند الزمن الآني ويترك الزمن منذ :

١٩٤٨ حيث كان هادي طعين عاملا ميكانيكيا سجينا في نقرة السلمان

وفي ١٩٥٨ حيث كان هادي طعين . في نقابة الميكانيك مطلق السراح حديثا من نقرة السلمان

وفي ١٩٦٨ حيث حيث مضت ثلاثة اعوام على موت هادي طعين بالسل في نقرة السلمان

وفي ١٩٦٩ حيث مضت ثلاثة اعوام على موت هادي طعين السيارة الاولى وركابها ٣٠٠،٠٠٠،٢٤١ الى السيارة رقم ١٠٠ حيث يحتوي سجن نقرة السلمان مجددا ـ كما يتخيل الشاعر ـ ثلاثة الاف سجين ينامون جسدا على آخر ، من « ضيق » الصحراء !.. كما حدث ذلك .. من قبل !

اذن .. فديوان سعدي الجديد ، هو ديوان الاستذكار والمراجعة والتطلع نحو الرؤيا الجديدة في الحياة وفن الشعر ، عبر عالم الغربة والتشرد والحلم ، ولكن بحضور الشاعر الواعي ..

★★★

والشاعر سعدي يوسف يمنح قصائده مقومات النجاح والتواصل حين يكون الشعر عنده « مادة للمعرفة » لكن المعرفة التي يطرحها سعدي في « بعيدا عن السماء الاولى » هي معرفة مخضبة بذكريات نزيف الحزن والالم والدم المسفوح على أرض الوطن ، معرفة مطرزة ـ بذات الوقت ـ بالتفاؤل والحب ، والانتصار الحتمي ..

لذا فان الشعر عند سعدي يوسف يبدأ ـ كما يقول اراغون : « عندما نفهم ، بطرق ليست بالضرورة طرق الفهم العاديه ، ان الشعر يوصلني الى الواقع بطريقة مباشرة .. والانفعال الشاعري علامة المعرفة التي تم الوصول اليها ـ لا العكس ..»

ان شعر سعدي ينشأ لا عن « الالهام المطلق » بل عن « ارادة الشاعر » وافكاره ومطالبه ، فالشعر الوطني ـ الرومانسي ـ الواقعي، لدى الشاعر يرتبط ـ كما قلنا ـ بالارض والانسان والقضية ، لذا فهو « يخاطب الذاكرة » ويغني في اشكال تقنية تتخطى القوالب المعادة والمكررة لدى الشعراء الآخرين .. انه يحب ، ويجسد حبه للانسان اينما يكون ، وبهذا يجسد امميته ، ايضا .. وهو يعتبر الكلمة « وسيطا » بينه وبين الانسان والزمن والواقع والحلم ، مع اننا نحس احيانا نفس « ابي تمام » و« السياب » في شعره ، فمثلا في قصيدته « جزيرة الصقر » نحس روحية السياب ، قريبة الى موحيات قصائد « شناشيل ابنة الجلبي » . وليس هذا تقليدا ، او تأثرا ، بل اصالة في سعدي ، كما في السياب ، اذ ان هذا ليس غريبا فالسياب وسعدي ولدا في « ابي الخصيب » جنوبي البصرة ، وعاشا وترعرعا هناك وتزاملا وناضلا سوية داخل حركة وطنية واحدة، ثم افترقا .. وفرق بينهما اكثر من سبب واكثر من مبرر ذاتي وموضوعي ، وهما ـ معا ـ تأثرا بأبي تمام ..

فسعدي الذي ولد في ابي الخصيب عام ١٩٣٤ ، بدأت محاولاته الشعرية عام ١٩٤٨ .. وهو في « جزيرة الصقر » ـ مثلا ـ يعطينا « القصيدة التصويرية » ، قصيدة اللوحة ذات اللون والابعاد والخطوط التي اعتمدتها الصور الحسيه . لكننا نرى القيم الفكرية مضاءة من خلال الصور :

« وانت في الماء تنامين ، وكالماء الذي يرجف
نرجف اضلاعك ..
تدعونني .. .
ان امنح الدفء لاطفالك ، والبرد لاحداقك
والورد والاثمار واللون لاوراقك ..»

وهو بهذا المقطع ، بالذات ، يقترب من السياب :

و« النخل اشباحا ، وسعف النخل اشراكا
وبغتة ...
فتحت للعالم شباكا
وانحسر الفجر الضبابي ، وبان الماء والطين
وبعض أكواخ ، ولون فيك مكنون
جزيرة الصقر !
واطبقت على العالم شباكا »

ولولا « بغتة » هذه ، التي هي من التفاتات سعدي الواعية ، لعلنا ان هذا المقطع للسياب (٥) وحين نقرأ ـ « كلمات شبه خاصة » الى عبد المجيد الراضي ـ نحس ان الشاعر يتألم ، عبر المعرفة ،لانه يتذكر الماضي ، حين كان ـ معا ـ في ذلك البستان ، فيجسد كل الذين بأمكانهم :

ـ التتمة ـ على الصفحة ـ ٧٣ـ

---

٤ ـ اهمية « الشخص الثاني » كقصيدة لدى سعدي ، ذات علاقة بثقافته ، فقد سبق له وان ثبتها في ديوانه « قصائد مرئية » . مع فارق مهم هو انه حذف الاهداء :« الى لورنس داريل » في هذا الديوان .. وقصيدة داريل التي هي بنفس العنوان « الشخص الثاني» سبق وان ترجمها الاديب والصحفي العراقي الشهيد حميد رشيد في مجلة عراقية بعد ثورة تموز ١٩٥٨ وقد اعجب سعدي بها بالذات .. ثم ان سعدي غير كلمة « مرتاع » ص ١٥٩ ـ قصائد مرئية .. بكلمة « يرتاع » ص ٣٢ ـ بعيدا عن السماء الاولى ـ ثم غير في تاريخ القصيدة ومكانها سعدي بلعباس ٢٥ ـ ١٠ ـ ٦٤ في ديوانه الحالي ، والجزائر ١٩٦٥ في ديوانه السابق ..

كذلك قصيدة « مرثية » في ذكرى بدر شاكر السياب (ص ١٨٧ ـ قصائد مرئية) حيث ارخها في ٩-١-٦٥ اما في ديوانه الجديد فقد ارخها في شباط ١٩٦٥ من هنا تأتي اهمية ودلالة هذا الشطر من القصيدة :

«حيث الحضارة اوقفت سنتين حتى مات شاعر » .. اذ ان مرثية السياب ، اكتسبت هنا بعدا جديدا الا وهو مرثية العراق . لذا فالقصيدة ـ هذه ـ هي امتداد لمرثية الالوية الاربعة عشر المنشورة في ديوانه السابق والتي يمكن اعتبارها من أصدق قصائد سعدي واكثرها حرارة وألما وثورة ـ كذلك كرر سعدي نشر قصيدته «ساحة اسبانية » في المجموعتين ، ويبدو ، من خلال ما ذكرناه ، ان هذه القصائد الثلاث : « مرثية » و « الشخص الثاني » و« ساحة اسبانية» تحظى باهتمام خاص من قبل الشاعر ، وهي تدخل ضمن تسجيله لهذا الحضور الواعي من خلال تكرار نشرها في ديوانين متعاقبين .

٥ ـ لقد استعمل الشاعر ناظم حكمت في قصيدته « انه الثلج» كلمة « بغتة .. » من قبل :

« انه الثلج ـ سقط ،
بغتة ، ودون علمنا في الليل
واستهل الصباح بالغربان
التي طارت على الاغصان البيضاء »

مسرحية « الجنس الثالث »

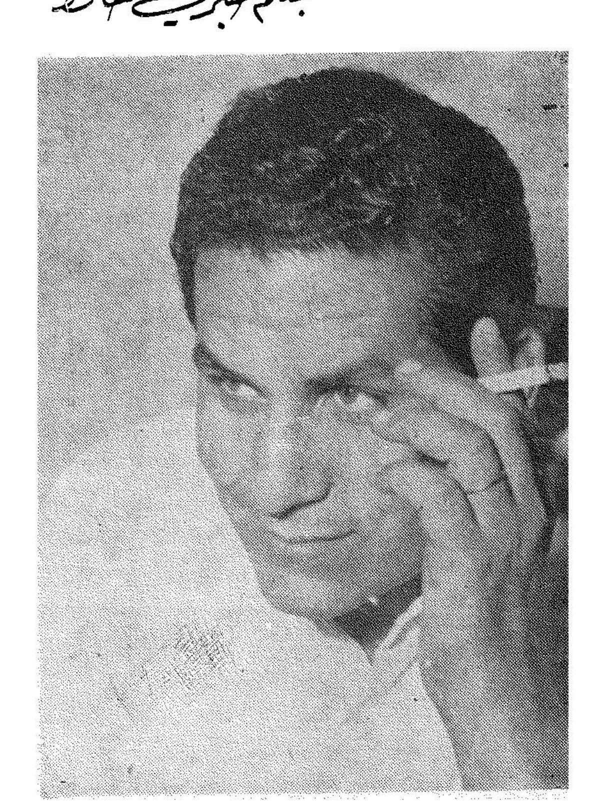
ارادة الحب والحياة في مغامرة مع الحاضر والمستقبل

بقلم صبري حافظ

بعد مضي خمس سنوات على عرض مسرحية يوسف ادريس الخامسة « المهزلة الارضية » ١٩٦٦ ، وبعد انصرام أكثر من عام على عشر عرض مسرحيته السادسة « المخططين » ١٩٦٩ ، تجيء مسرحيته الاخيرة « الجنس الثالث » ١٩٧١ انعطافة هامة في واقع المسرح المصري الذي عانى طوال السنوات الماضية من الجدب والجفاف . حيث دارت الحركة المسرحية حول نفسها حتى كادت تسقط صريعة من هول الدوار . واعتلت الغثاثة والفجاجة والابتذال خشبة المسرح وامتلأت بعشرات الاعمال العقيمة المكرورة التي لا تضيف شيئا الى ضمير مسرحنا الذي عثر على طريقه منذ أواخر الخمسينات وقطع في هذا الطريق شوطا كبيرا طوال السنوات الست الاولى من الستينات. فافتقد المعنى والطريق وشتتت اتجاهه نحو العمق والاصالة وانحرفت به الى دروب مغلقة عقيم .

بعد هذه السنوات التي انحرف فيها المسرح عن جوهره تجيء « الجنس الثالث » لتؤكد ان يوسف ادريس ما زال هو الفنان الكبير الطموح الذي لا يكرر نفسه ولا يستكين الى السهولة ولا يستمرىء الدروب المطروقة . بل يجوب دائما الآفاق البكر بحثا عن رؤى جديدة وعن صور وصيغ فنية مدهشة . ولهذا السبب نفسه سيظل يوسف ادريس أبدا الفنان الذي يستقطب أكبر قدر من سخط الكتاب المشقشقين بالقواعد والقوالب الفكرية والفنية الجامدة . ولن يتحول — طالما اخلص لهذه الخاصية الكبيرة — الى مؤسسة يلتقي حولها اليمين واليسار والوسط . فهو فنان يتفجر موهبة وسط عالم مكتظ بالرتابة والجمود ، مستسلم لدعة الكسل العقلي الذي يجتر فيه مقولات مضحكة مأمونة معا ، ساخط على كل من يحاول أن يوقظه من غفوته وأن يستثير فيه الرغبة في مواجهة ذاته وواقعه من جديد . ويوسف ادريس هو هذا الصارخ الدائم في البرية ، الذي يعصف ابدا بالجسور والقيود ، فيثير من حوله زوابع اللغط والسخط والضجيج.

و « الجنس الثالث » هي المسرحية السابعة ليوسف ادريس بعد « ملك القطن » ١٩٥٤ و « جمهورية فرحات » ١٩٥٥ و « اللحظة الحرجة » ١٩٥٨ و « الفرافير » ١٩٦٤ و « المهزلة الارضية » ١٩٦٦ و « المخططين » ١٩٦٩ . وتنهض هذه المسرحية على قصة يوسف ادريس القصيرة «هي» او بالاحرى تنطلق من نفس الرؤى التي انطلقت منها ثم ما تلبث أن تحلق في آفاق مغايرة . صحيح ان يوسف قد كتب من قبل مسرحيات اتكأت على بعض قصصه القصيرة مثل « جمهورية فرحات » التي تعتمد على قصته المسماة بنفس الاسم و « المهزلة الارضية » التي تنهض على القيمة العامة لقصته القصيرة « فوق حدود العقل » ، لكن انطلاق « الجنس الثالث » هنا من رؤى « هي » لا يعني الحاح الكاتب على نفس القضية التي سبق له معالجتها من قبل ورغبته في تأكيدها أو توسيع رقعتها . ولكنه يومىء هنا الى مدى ثقل رؤى هذا العمل الفني على وجدان كاتبنا والى حدة انشغاله بهذه الرؤى البكر التي تبدت في قصته القصيرة بصورة ثم تجسدت في « الجنس الثالث » بصورة مغايرة بل ومتناقضة من حيث المبنى والمعنى معا . هذا الانشغال العميق بتلك الرؤى هو الذي يعطي الشكل والمحتوى أهميته في هذه المسرحية وهو الذي يجعلها خطوة هامة على



الدكتور يوسف ادريس

× × ×

طريق المغامرة الجسورة التي خاضها يوسف ادريس مع المسرح والانسان ، لانها تجهز على الكثير من الالتباسات التي اثيرت حول مسرحياته الاخيرة منذ « الفرافير » حتى « المخططين » ، ولانها تعيد للخيال الفني مكانته التي ابتذلت باسم ايقاع الواقع في براثن الواقعية الساذجة . وتقارع بجسارة واقتدار مجموعة كبيرة من القضايا الانسانية الشاملة ، وترتد بالمسرح الى طفولته الساحرة حيث كان للفعل المسرحي قداسة الطقوس والشعائر . فتصوغ بهذا الارتداد اسطورتها الخيالية الجديدة ، اسطورة الانسان في نضاله الملحمي وبحثه الدؤوب عن حل للمعضلات الانسانية الكبرى .. معضلة الموت والحياة .. معضلة الخير والشر .. معضلة التناقض بين الحلم والواقع ، بين الذات والموضوع ، بين طبيعة الارادة وهدف هذه الارادة وغايتها .. كل هذه المعضلات الانسانية الكبرى تنطوي عليها فانتازيا يوسف ادريس الاسطورية في « الجنس الثالث » . وحتى نتعرف على حقيقة هذه الفانتازيا وعلى بقية القضايا التي تطرحها ، علينا ان نشرع في تحليلها معتمدين على نصها المطبوع (١) والذي يختلف في اماكن عديدة عن النص المعروض على خشبة المسرح .

تبدأ هذه المسرحية باستهلال (برولوج) قصير يقدم لنا الاطار

---

(١) صدر عن « عالم الكتب » القاهرة ، ١٩٧١ ، ١٣٤ ص .

الذي ندلف منه الى هذه الفانتازيا الاسطورية ، حيث يفتح الستار على معمل الدكتور آدم تتصدره لوحة التركيب الداخلي لجزيء حامض (د.ن.أ.) وهو أهم مكونات الخلية الحية ، وكأنه يريد أن يؤكد لنا ان الصدارة في هذا المعمل لجوهر الحياة ولسرها المكنون ، وهو معمل يمثل آخر صيحات التيكنولوجيا ، ولا غرو فهو معمل للبحث في واحد من أكثر العلوم البيولوجيه تعقيدا وحداثة ، ألا وهو الميكروبيولوجي ... العلم الذي يغامر بالبحث في أدق مكونات الخلية الحية بغية الكشف عن سر الحياة فيها .. في هذا المعمل يجري الدكتور « آدم » تجاربه على الارانب والخنازير الغابية والفئران والقرود هو ومساعدته « ناره » . وفي هذا الاستهلال القصير نحس بطبيعة الالفة الحميمة التي تربط الدكتور آدم بمساعدته ناره ، والتي تضفي على المناخ الذي تدور فيه تجاربه العلمية روحا من المرح الجاد او البهجة العاقلة . فكل منهما لا يلقي التبعة على الآخر فحسب وانما على « جنسه » كله . وسوف تؤكد لنا الاحداث ان كلا منهما ينتمي الى جنس متميز . ووسط هذه الروح نلمس محاولات ناره لمحاربة الجوانب السلبية في آدم .. الاستخفاف بقدرتها ، النسيان الدائم لبعض متطلبات التجربة ، التركيز على علمية التجربة دون الالتفات الى انسانيتها . كما نحس في هذا الاستهلال أيضا باهمية التجارب التي يجريها . اذ توقظ في داخله نداء ملحا أو حلما غافيا عندما يتوقف فيها الزمن ، وتتساوى النهايتان العظمى والصغرى لتجربته والمتقيان عند الرقم (٧) بظلاله الشعائرية في الوجدان الانساني . ومع هذا النداء الملح نحس بالموقف الدرامي وقد وقع تحت وطأة ضغوط وضرورات تدفعه للتقدم وللتفتح التدريجي امام النظارة.

هذا النداء الذي يضعنا أمام لعبة تبادل مراكز هامة . فبعد ان كانت التجربة واقعية في قبضة الدكتور آدم خاضعة لسيطرته نحس به وقد بدأ في الوقوع في قبضة هذا النداء الغريب العميق وقد مهد الكاتب بايماءة صغيرة لتخلق هذه اللعبة التي تتبادل فيها المراكز حينما اشار الى ان آدم قد بدأ يفقد بالنسيان – جزئيا سيطرته على مقدرات تجربته ، وبدأ يلقي التبعات جزافا على عاتق « ناره » التي تعي تماما تفاصيل دورها .. هنا يجيء النداء الذي يبدو وكأنه قادم من الخارج لكنه يقع على أوتار داخلية دفينة ، يمس شيئا داخليا في أعماق الدكتور آدم المغامر مع المجهول ، وكأنه تعبير خارجي مجسد لما يدور في أعماقه . فالكاتب يؤكد لنا (ص ٧) ان النداء الانثوي العميق الذي لا نكاد نعثر لصوته على قرار ، نداء آمر يحبب اليك ما يطلبه ويجعله سهل التحقيق في نظرك حتى ولو كان يطلب أن تقتل نفسك .. ويؤكد أيضا ان آدم بعد سماعه لهذا الصوت يظل مذهولا لبعض الوقت ولكنه لا يلبث أن ينفض رأسه وكأنه يفيق من « حلم يقظة » . واذا كانت هذه الاشارات التي تخرج بآدم عن مألوف عادته وتحيله الى كائن آخر غير كافية لتأكيد ان الصوت الذي سمعه ادم صوت داخلي وخارجي في آن . أو على الاقل صوت خارجي انطلق من لحظة هامة في تجربة معملية ولكنه ما لبث أن وقع على وتر حساس في داخل آدم ، فان الفصل الاول بايقاعه السريع وأحداثه المتلاحقة التي يتفتح تحت وقعها الحدث مغامرا بالموقف في آفاق من الخيال الخصيب سوف يضع أيدينا على عناصر أخرى تثري هذا التصور وتؤكده .

فستار الفصل الاول ينفرج مع الدقة السابعة لساعة ميدان العتبة العتيقة على آدم وهو يقوم بحركات عصبية وكأنه يعاني من تشنجات داخلية تتفجر على ملامحه وتنتهي بأن يكلم نفسه » (ص١٥) ، تشنجات تنبيء بانه واقع بالفعل في قبضة تجربة من نوع جديد. فها هو في ميدان العتبة منذ يومين تهدل فيهما معطفه الابيض واتسخ، وتهدلت مع المعطف مقاومته للنداء ومحاولاته المتعددة للانفلات من اساره ، وشدت حركته بقيود لا مرئية الى سرة الميدان ، وانعزل في وحدة مريرة برغم وقوفه وسط ضجة الميدان . يسمعها ولكنها لا تسمعه . يرى زحام المارة ولكنهم لا يرونه . ويضيق من حوله حصار العزلة حتى يشده الى مقعد رخامي لا يكاد يبرحه . ومن خلال الاحداث والحركة في هذا المشهد نحس بأن النداء القوي الآسر الذي جاء بآدم الى ميدان العتبة نداء من الداخل بالدرجة الاولى ، والا لما عزله عن العالم الخارجي بهذه الصورة ، ولما عطل تواصله معه، ولما أحاله الى طفل ميت من الرعب . انه نداء من أغوار الاغوار في ذاته . يشده الى قدر لا فكاك منه . ليس أبدا هاتفا خارجيا يقتحم عليه خلوته أو ينتزعه برعونة من معمله ، ولكنه شيء أعتى ، لانه يكاد يفقده الثقه في قاعدة العلم التي استكان الى صلابتها ، يشده الى عالم يبدى لاول وهلة وكأنه عالم من « الخزعبلات » ويثبت فيه رعب الطفوله الداهشه أمام العالم الحافل بالاسرار (ص ١٧) .

ثم يظهر عشماوي ، الشخص الذي ارسل ليقوده الى العالم الذي دعي اليه . يظهر قادما في سيارة من طراز مستقبلي ، طراز عام ١٩٧٥ ونحن لما نزل في عام ١٩٧٠ ، ولا غرو فالمغامرة التي سنعيشها في هذا العمل الفني مغامرة مع المستقبل واستشراف لخباياه . ومن خلال الحوار الغريب الذي يدور بين آدم وعشماوي نعرف لاول مرة شيئا عن طبيعة التجارب التي يجريها بطلنا في معمله « زي ما نقول بحاول أعادل اللي انت بتعمله ، انت بتموت وأنا بأحيي » (ص ٢٣) . انه يحاول أن ينمي الحياة ويتعهد بذورها بينما ينشر عشماوي الموت ويطفيء جذوة الحياة . وهذا النقيض الكامل لآدم هو الذي ينقله من هذا العالم الى العالم الآخر . هو الذي يبرح به « العتبة » الفاصلة بين العالمين ويدلف به الى صحراوات المجهول . يفتح له الباب فقط ثم يتركه ليلتوي وحده بعذابات الاكتشاف .. وكان لا بد أن يكون هذا القاتل المحترف هو سبيله الى العالم الجديد ، ليس فقط لان القتل هو الوجه الآخر للخلق .. قتل الواقع الفظ والانطلاق الى بوادي الحلم .. قتل العجز عن الحركة والقيد الى الميدان . ولكن أيضا – وهذه اشارة باكرة الى ما سوف تتكشف عنه الاحداث فيما بعد – لان آدم لم يكن قد استطاع حتى الآن سوى أن يكرس الموت وأن يرهف ارادته . فلم تؤكد أبحاثه المتوالية غير ارادة الموت . وكأنما يشير الفنان الى ان كل العلوم والانجازات الباهرة التي اكتشفها الانسان كرست الموت والحرب والدمار أكثر من تكريسها للحياة . ويمضي آدم مع عشماوي يبرحان الواقع وقوانينه ومواضعاته ويمتطيان سيارة المستقبل . وليس ثمة من أجبر آدم على الذهاب في صحبة عشماوي . فقد تركت له حرية الاختيار . واختار أن يتبعه مبررا ذلك بأنه هوى العلم والعلم مغامرة لاكتشاف المجهول .. يذهب آدم معه وقد تيقن تماما من انه لا رجوع .

وفي المنظر الثاني من الفصل الاول يترك عشماوي آدم ، فليس لعشماوي مكان في هذا العالم المستقبلي الجديد ، يتركه سجينا وسط الصحراء تجلده فيها الشمس وتكويه نيران العطش . وكأنه يعبر وحده المطهر الذي سيفضي به الى الفردوس أو يعيش المعاناة السابقة لتكشف الرؤيا ولانفضاض مغاليق الطلسم الملغز . فما سوف يتضح أمام آدم ليس شيئا سهلا ولكنه يحتاج منه الى اجتياز هذا الامتحان العسير حتى يصبح أهلا له . ان هذه المعاناة التي تستغرق على صعيد الزمن اياما وليالي بطولها هي تأكيد جديد آخر لان ما يعيشه آدم ليس مجرد تلبية لنداء خارجي ولكنه معاناة داخلية وحياة . وبعد مجالدة طويلة للشمس والعذاب تتفتح مغاليق المدينة المسحورة تحت عينيه على نداء « هي » العميق الذي لا قرار له « هوووه .. أدخل » ، وتستقبله الاشجار مؤكدة له ان « هي .. عايزاك » (ص٣٣).

هنا ينكشف نداء الاستهلال الغامض « هوووه » عن شيء أكثر غموضا يشبع تطلعنا الى معرفة مصدر النداء ولكنه يثير في نفس الوقت تطلعا جديدا .. فمن يا ترى « هي » هذه التي تحكي عنها الاشجار كل هذه الاعاجيب . القادرة على أن تحب كل ليلة ألف رجل، وان تجعل كل رجل منهم يحس انه استمتع وجده بألف امرأة ..

— التتمة — على الصفحة — ٩٢ —

... واستطلعي وجهي !

« الى سلوى « ب »

— ١ —

بكاء خلف شباكي وعصف رياح
واي نـواح !
ويعبر طيفك المبلول بالمطر المدمّى ،
والحطام من السلاح
قفي من أين جئت ،
وكيف خلّفت الجراح ؟
يدي يبست ، نداءي بحّ ،
واختنـق الصباح .

**

واجزع اذ تجيء الريح بالخبر
ترى صلبت اغانينا على بوّابة السـفر ؟!
قفـي ،
واستطلعي وجهي المحنّى بالتراب ،
وما كتبت عن الذي يأتـي
فما سمعـوا ،
وها انذا ..
تضجّ بي البلاد ، ويكبر الوجع

— ٢ —

طيف ساوى

اني لأبكي الآن اياماً ،
مضين مطرزات الحلم ، لا
ابكي على عمـري
ابكي على خسران ما كنـا ،
تصورناه يوما داني الثمر
ابكي لأن اصابعي ،
جمدت على الاغصان لم تقطف ،
وكنت حسبت ان مواسما معطاءة الامطار ،
تمنح جيلنا خبزا واورادا
وترقب فوج من يأتون من سفر
اواه ، لكني شهقت ،
شهقت من جزعي على الميناء
وخجلت اذ تتراجع الانهار ،
يا اسفـي على ابراهيم (١) ،
لو القاه بعـد المـوت
سوف يشيح عني الوجه ،ينكرني
ويرفضنـي
اني اعود لطفلة الامس التي
قضت الليالـي
وهي ترسم بيتها في دفتر الانشاء

— ٣ —

ما يذكر الموتى

ولست بعاتب يومـا
اذا راحت انا شيدي
تولول في بكاء خافت خائب .
وان ظلّ الفسيل على سطوح الدار مبلولا
وعقد زواجنا ملقى على الغارب
وان عبرت طيور الحزن من شبّاكي المفتوح
حطّت فوق اوراقي ،
بنت أعشاشها في وجهي الشاحب .
ولكني سأذكر ان وجه حبيبتي
قد كان آخر مرة غاضب .

محمد القيسي

---

(١) خطيب س . مناضل قتل برصاص رفاقه في قاعدته .

البحث عن الزمن الضائع (1)

رباعية قصصية بقلم نواف ابو الهيجاء

— ١ —

الدولاب يدور .. سحب كثيفة من الدخان تتصاعد . يصفر الهواء البارد في الخارج ، والغيوم الداكنة تسوطها الرياح في اتجاه الشرق . ينبغي ان تكون السنة الجديدة بيضاء ، لكن الثلج لم يهطل هذا المساء . الايادي الثماني في حركات متشنجة متشابهة . تضبب المصباح . العيون ينحسر بعضها تارة ليتسع بعضها الآخر . الحدقات جامدة مرة ، شاخصة مرة اخرى ، متوقفة ثابتة . الورق ينقلب ، يتكدس . الكؤوس نصف الملأى واعقاب السجائر والمنافض ووعاء الفاكهة الكبير . لا شك ان الساعة الان هي (١١،٥٨) من ليلة رأس السنة .

الى جانبه كان الوعاء الكبير ، برتقال ، تفاح ، موز ، صحن فيه بعض الموالح ، حمص ، فستق ، بزر لم تمتد بعد ، اي يد الى وعاء الفواكه . كم هي الساعة الان ؟ العينان ترتميان ، برهة ، في دهشة على المعصم .. بعد قليل تنطفىء الاضواء .

الآن ، وفي مراقص المدينة ، تدور الاسطوانات ، والاشرطة ، والالحان ، ويدور الراقصون . آه .. يدوران ، يدوران ، يذوب كل شيء ، يتلاشى العالم من حولهما .. يضمحل كل شيء ليختفي في لحظات لا يبقى الا صوت الموسيقى . وهما جسدان متلاصقان ، تواصل بعد وجد ، وشرارات من لهب تمتد منه اليها ، ومنها اليه ، كحركة ارجل الاخطبوط .. تكبلهما ، وذلك السواد الحالك في راسها يغيبه عن الدنيا — طيب لا متناه — رغم الضياء المختلف الالوان المنبعث من السقف ، والجوانب . الاحمر ، الاصفر ، الاخضر ، كيف يجمعون هذه الالوان في قاعة واحدة ؟ لحظات ويعم الظلام .. وهذا الكائن الحي الذي بين ذراعيه سيرمي براسه على كتفه الملهوف . آنذاك فقط يستطيع ان يغرق معها في قبلة الشوق المخزون . اذا ما اضاء الانوار وشاهدونا ونحن ما نزال نسبح في بحر القبلات فسيجدون مادة دسمة للضحك .. هه !!

تدور الاسطوانة ، تصحن العظم .. تطحنه .. «جوتيم» همس .. همس يذبب ابعاد الايام .. بالبداية العام الجديد كم هي رائعة !! تنخر الموسيقى العظام تتسلق الشعر الغابوي الكثيف فينتصب . وهو يخف ، وهي تخف . هي بين ذراعيه ، يفقدان الوزن . يصبحان اثيرا .. يطيران .. فوق ، فوق ، دون اجنحة . بساط الموجات الموسيقية يحملهما . ممطوطة هي الالحان ، هادئة .. مجنونة « لا .. لا .. لا .. للم » يدوران . لم لا يدور الآخرون ؟ هم جمود وكأنهم تماثيل رخامية سمح لها ان تتمايل يمنة ويسرة ، وارجلها مسمرة بالارض . هما فقط يدوران . يتحركان الى الامام ، الى الخلف ، الى اليمين ، الى اليسار ، يغمض عينيه . عذوبة يتمنى معها لو يموت . انها مغمضة العينين منذ شرعا يرقصان . لتذب الازمنة جميعا في هذه اللحظة بالذات ، لتتجمع وتتقلص وتصبح هي « الان » فقط .. ليتوقف الدولاب الهرم الكبير ، ولنبق هكذا ، رأسها على كتفي ، ذراعاي تطوقانها ، ذراعاها يمتدان واحد حول رقبتي والآخر يحوطني ، وانا اسمع ضربات قلبها ، واحس بجسدها يطحم جسدي ، آه .. ليتوقف كل شيء عن الحركة في هذا الكون . لا اريد العام الجديد الا من اجل ان يتوقف الدوران ثانية ونحن في عناق .. والدنيا تغرق في ظلام الثواني الاولى من العام الجديد .

الروائح العطرية النفاذة تزيد من شفافيته . كل من هو موجود في هذا المكان لا يبصر الا شخصا واحدا بين الجميع ، حبيبها ، زميلته ، التي يهواها .. من صبوة الارتماء في حضنه الى الشعور برعشة الوجد المنطفىء بين ذراعيه . يتبدل الضياء .. الايقاع البطيء المجنون .. « احبك جوتيم .. لا .. لا .. لا .. للم » والدوران مملؤ بالتوقعات .

حبلى هي الثواني يا حبيبتي وانا احترق ،

حبلى هي الدقائق يا سامية وانا مجنون .

منذ ثلاثمئة واربعة وستين يوما ، انا انتظر الساعات هذه .

آه .. ارتمي على ذراعي .. ادخلي هنا ، هنا ، بين الضلوع ، ساغلقه عليك الى الابد ..

لا اريد لها ان ترش عينيها عليك . لا اريد لها ان تشعر بذلك الوجود .

حبلى هي السنون والايام بالارق ، والحرمان ..

حبلى هي .. هي .. هي ..

تلوب من دغدغة الشوق في البيت المفتوح العينين ، والمشرع الذراعين في انتظار أوبة الرجل الاوحد فيه ..

العينان مصلوبتان على لوحة الزمن .. وعدني ان نقضي رأس السنة ، للمرة الاولى ، معا . كيف لا يحضره ؟ هل هو سيفاجئني بشيء جديد ؟ هل يدخل البيت حين تنطفىء الانوار في العالم ؟ كم

(1) عنوان رواية مارسيل بروست الشهيرة

هي الساعة الان ؟ ويلتي ، انها الحادية عشرة والدقيقة الثامنـــة والخمسون .. دقيقتان ايها الرجل الذي انتظر ، دقيقتان فقط . هل تدخل عليّ لتضمني الى صدرك ، ولنغرق في قبلة تطفيء ظمأي المتاجج اليك ؟ لقد اوقدته منذ مرور شهر على زواجنا ، كم تغيرت.. يا الهي ، كم تغيرت !! لماذا تعذبت من اجل ان نتزوج اذن ؟ لمــاذا احببتني ؟ كي اشعلت فيّ فتيل الهوى القاتل ثم انطلقت بعيدا ،بعيدا يخفيك انحناء السماء ودوران الارض ؟ لم زرعت في نهدي سيــاط اللهفة ؟ لم صلبت على ثغري استغاثة مبهورة دائمة ؟ لم صببت في صلبي ذلك الشوق المفجوع اليك ؟ لم ؟.. لم ؟.. قل لي ايهـــا الحبيب الهارب ، لماذا ؟

الهروب يا سامية لماذا ؟ هي حبلى ، اجل ، حبلى .. عندمـــا ضاجعتها في تلك الليلة العاصفة المرهقة كنت انت بين ذراعي . كنت اسمع همساتك . ارى عينيك ، اغرق في دفء اللهاث المتدفق مـــن اعماقك . اذوب فيك وتذوبين .. ينصهر الرجل المتعملق فيّ في الانثى المعربدة فيك آه .. ماذا اقول ؟ ألم تشعري بالسنة النيران تأكل نهديك وانا امد يدي اليهما ؟ ألم تتصوري بالشكوى الحلوة من لمسة شفتي المحمومتين للحلمتين؟ كيف تتنكرين لي اذن وتهربين ؟ ايــن انت الان ، اين ؟ اين يمكن ان اجدك ؟!

لهاث كالشلال ينبعث منه ، يعدو في الشوارع ، المعطف الاسود يندمج مع الليل ، السحاب اخفى وجه السماء . الهواء يضرب اذنيه بعنف ، يركض بعد قليل اصل البيت .. تنتظرني امام الباب.. الساعة ما تزال العاشرة مساء .. امامنا ثلاث ساعات اخرى .. امـد يـدي اليها .. اقبض على ذراعيها .. احسها ترتخي .. تنفلت من قبضـة الشارع .. ننطلق سوية .. لقد هيأت كل شيء ، طاولتنا محجوزة منذ ثلاثة ايام ، سوف نجد كل شيء .. طاولتنا حلوة في مكـــان هادىء ضعيف الانارة ، لكن ، كيف لا يكتمل البـــدر يا حبيبتي ؟ اركض .. اركض يا نزار .. في الحارات ، سوف تعثر عليها . سالوك: هل ستقضي ليلة راس السنة في البيت ، واجبت ووجهها يملأ الكون: لا .. سأقضيها معها .. مع سامية . لطمتك كلماتهم كالصخور المنهالة عليك : ــ سامية ستجد لها رفيقا آخر .. أعزب .. انها تبحث عـــن زوج أيها المعتوه .. لا .. لا ... انها تحبني وانا احبها ، اعرف ذلك. انها تحبك ، هذا صحيح ، ولكنها تبحث عمن يتزوجها .. وانت ؟..

انا ، آخ ، انا لا استطيع ذلك والسد يكبر يوما بعد يـــوم .. البطن يزداد تورمه ساعة اثر ساعة ، ويتلعبط ذلك الشيء الحي الصغير في الاحشاء ، يتلعبط فيموت فيّ شيء ، وينكمش في هذا الكـــون شيء كبير ليتلاشى ، وتمتد اليدان الهزيلتان الطريتان اليّ .. تشداني بعيدا ... بعيدا عن سامية ..

اين انت ؟...

امام الباب تنتظرينني كما اتفقنا . اللهاث اصبح مسعورا ... يسرق مني القدرة الهائلة على الركض .. انا اعدو ، احس ، بغتة، بوخزات متتالية تحت التقاء الاضلع .. وخزات .. تزداد اصبحت ضارية ، حرارة ، اتوقف عن الجري ، اتوقف . هو ، هي.. يسيـــران هادئين .. عيناه في عينيهــــا .. ذراعاه تطوقانها . سينتظروننـــا يا حبيبتي،واشعر بالوخزات نائية ، انها ضربات آلاف الابر ، الوخزات يا سامية ، لا تريد الا ان ابتعد عنك .. لا .. سأركض .. أركـض حتى يهدني الاعياء .. امام الباب فقط اتوقف .. اللهاث الانفـــاس الضائعة الاحقها ، ابن انت ؟ اين وجهك ؟ آه .. ويــدور في عيني الضياء ، تضرب الاشياء .. تدور كالاسطوانة ، آه .. « جوتيم .. لا .. لا .. للم » ادور معك .. ادور . وهي ساكنة تنتظر .

ــ ٢ ــ

ــ انت تخسر ثانية (٢)

● ما زلنا في السنة المحتضرة (٣)

× بقي دقيقتان . سوف ترى ايها البطل (٤)

● وزع الورق جيدا . انت تفضح بعضه .. ما هو الجوكر ؟

✻ آس كبـــه (٥)

● حسنا جدا .. سوف أريكم هذه المرة .

✶ انت متفائل بالعام الجديد ، وكلنا نتفاءل مثلك .. انا وعصام وعادل

× ناولني برتقالة من جانبك يا نزار .

● خذ ؟ العب يا اخي .. لا نريد ان ننام

ــ هيا .. استلم .. هذه بنت بستوني ..

× افتح المذياع

● لا نريد ان نعرف ماذا يجري في الخارج

✻ هل تشعر بحرقة ، وألم لانك لم تستطع قضاء هذه الليلة مع سامية ؟

● لا تتلفظ باسمها الان .

ــ لقد نزلت ..

● واحد وخمسون .. انك تهرب ،

ــ « الهزيمة ثلثا المرجلة »

● انت تخاف .. تخاف ان اضربكم جميعا هذه المرة .

× يبدو ان الجوكر ضيفك هذه المرة .. افتح المذياع لنسمع شيئا ..

● لا تسبب لي المزيد من الازعاج .

✻ كم بقي من الوقت ؟

ــ دقيقتان فقط

● الا يمضي الزمن ؟ لم يتباطأ العام الجديد ؟

نزار : هل تحبينني يا سامية ؟؟
سامية : انك سخيف
نزار : لماذا ؟
سامية : لانك تسال هل تشرق الشمس من الشرق ؟
نزار : يا الهي كم انا سعيد !
سامية : الصمت في مثل هذه اللحظات سعادة لا تفوقها اخرى
نزار : ولكنني احب أن نقضي لحظات ولادة العام الجديد وموت العام الماضي في حوار .
سامية : اتخشى شيئا ؟
نزار : اخشى ان تبعدك افكارك عني .
سامية : لقد خبطت على حذائي ..
نزار : انني مرتبك ..
سامية : سيطفئون الانوار بعد لحظات ، هل تسمع الضجة ؟..
نزار : انا لا اسمع الا صوتك .
سامية : كم يحزنني ان اتذكر الان اولئك الذين يقضون ليلة راس السنة في اوحال الاغوار ، مع الموت ؟
نزار : أعدنا ثانية ؟.
سامية : لا تنس انني احببت واحدا منهم ..
نزار : وانه استشهد .. اعلم ذلك جيدا ، رحمه الله ..
سامية : ضمني اليك .. انني خائفة ..
نزار : من العام الجديد ؟
سامية : لا.. خائفة في هذه اللحظة بالذات ، منها وعليهـا ، أخشى ان تموت هذه اللحظة ..
نزار : وكيف تموت ؟!
سامية : آه .. تحدث عن الحياة ، انني سعيدة ، حطم ضلوعي.

---

(٢) عادل (٣) نزار (٤) عصام (٥) ميشيل

نزار : هه .. الظلام ؟..

سامية : هات شفتيك يا نزار ..

نزار : هل ماتت الدقيقتان ؟!

سامية : قبـ...

✽ انت تخسر مرة اخرى

● لم يزل العام يحتضر .. لم يمت بعد

× احلم يا حبيبي .. احلم ..

ـ كم هي الساعة الان ؟!

× بقي دقيقة واحدة من عمر العام ..

● عظيم ... هذه المرة ساربح !.. وزع الورق .

ـ افتح المذياع

● انت غبي حقـــا

✽ نزار خائف ..

● اخاف ممـن ؟!

✽ ان تتذكر سامية ..

● اخرس .

✽ اراهن انها الان في حضن رجل اخر .. يرقصـــان في « الكاف دو روا » .

● انت كـــذاب ..

× خلصونا من هذه المهاترات ..

ـ افتح المذياع يا اخي ..

✽ انهما يرقصان على نغمة « رجل وامراة » .

● قلت لك اخرس ...

ـ انت تخاف فعلا ..

✽ حسنا .. العبـا

× اربعة سباتي ..

ـ اشرب

● انت كل الموزات واكرمنا بسكوتك ...

✽ هذا عجوز الكبة ..

ـ العب يا نزار .. خذ

● فتحت ، لقد ربحت

ـ عجيب !

✽ مرة في هذا العمر الطويل !

× ولكننا ما زلنا في العام الذي يحتضر ..

● هذه ليست الا البداية . مع ولادة العام الجديد ساربـح كل شيء .

ـ افتح المذياع اذن

● مستحيل ..

✽ انها في حضن اخر .. اراهن على ذلك .

● اخرس ..

هي : ايها الطفل الحبيب ، ابوك في مكان ما من هذه المدينة ، ربما كان في احضان اخرى . ماذا افعل ؟ من اجلك ساحيـــا بعد اليوم .. من اجلك انت فقط . لكن يا الهي ، لم يبـق الا بصيص نار ضعيف .. ثمة دقيقة واحدة ربما اندفع بعد لحظات وهو يهتف : كل سنة وانت بخير يا زوجتي الحبيبة . انـــذاك سنهرع ، انا وانت ، لندفن راسينا في صدره ونبكي .. نبكي..

الورقة تسقط على المائدة ، تنضم الى مجموعة مهملة اخرى . يده تقبض على الرزمة المنتظمة باصابع اصابها الارتعاش . كرعت شفاه الاخرين مما في الكؤوس . التهمت عيناه الصفوف الثلاثة ، ثلاثـــة آسات .. ثلاث صبايا .. ثلاث تسعات .. تضيع الاشياء من الانامـل كحبات رمل الزمن . عقرب الثواني يتململ عند الرقم (١) ، عقـــرب الدقائق يكاد يقبل عقرب الساعات « تك ، تك،تك،تك » تفرك راحتيها تروح ، تجيء ، وتلحش عينيها على الساعة .. تخرج من الغرفة .. تشرع نظراتها . رجال . نساء . عربات . طريق . ضياء بخيـل . لا زوج . تعود . المدفاة تتحرك ، تصدر نيرانها لغطا خفيفا .

● اللعنة على الورق

× انت تلعب وراسك ليس هنا يا نزار

ـ ماذا تعني ؟

✽ يعني ان راسه في بيت سامية او مع سامية .

● كفوا عن هذا الهذر

✽ الساعة تقارب الثانية عشرة . يتاجج في داخلي شيء ..

× رغبـــة ؟!

ـ اتريد ان تتبول ؟

● كف عن هذا الهراء وارم الورق !..

ـ ماذا ؟ هل طرقت ؟

● عنيت ارم ورقة .. دورك ..

× ولكنه لم يسحب ورقته بعد ..

✽ الساعة تقارب الثانية عشرة . يشتعل في دمي حريق

ـ هذا من فعل اللون الاحمر ..

الضياء الاحمر المتسرب من السقف ، كالدلف ، يسقط عليهما ، يجللهما ، يدوران ، يدوران ، يرتطمان بزوج راقص ، بكتف ، بساق، بردف ، لا يشعران بوجود احد لا احد يلتفت ناحيتهما . آه .. ضمني اليك يا نزار .. دفء ضلوعي المثلجة بصقيع الليالي الحالكـــات . ارسل شرارات النار الى القلب المستكين الخامل .. اهواك من كـل عقلي ، وقلبي ليس معك . اهواك .. الناس تحب بالقلب الا انا ... انا سامية ، اشعر بانامك كالجمر تضغط على ظهري ، ادخلني فـي دمك ، دعني اجري هناك .. اهبك الحياة دوما ؟ كم يمضي الوقـت سريعا معـك ؟

ـ العقارب توشك ان تتطابق .

× لقد طرقت ..

● ماذا تقول ؟ اصبر لحظة يا اخي ، كرت دوار هو ما ابحث عنه؟

ـ سبق السيف العذل .

✽ انها في حضن اخر وانت تخسر

● غيروا الموضوع ارجوكم .

✽ حسنا ، عندي رغبة ، انها ملحاحة لجوج ..

ـ انت تريد ان ترقص ؟

× كل الناس يريدون ان يرقصوا الان

✽ انزلوا الى الشوارع . هيا ..

ـ لقد خسر نزار مائة ليرة ..

● طظ ؟..

✽ وهي ترقص الان على انغام « رجل وامراة » ؟..

● الله أكبر ..

ـ العقارب يقبل بعضها بعضا ..

✻ اطفىء النور .. وليقبل كل منا حظه التعيس ؟..

ـ حالا .. ثوان معدودات ؟..

● لا تطفىء النور ارجوك لا .. ارجوك .. لا تعذبني ..

ظلام ...

ظلام ...

قبل طويلة ، عديدة ، تقطفها اللحظات عن امها ، ألسنة تتلاعب، تتراقص ، كذبالة الشمعة المحتضرة . الرضاب السيال .. اللعاب . الشوق المحترق المفتون .. النيران تشتعل تضيء عتمة الليل . يورق حزن في قبلة .. الظلام يعم العالم وانا .. انا هنا .. اموت .. لا؟.

ـ هه .. لقد انتهى العام .. مات .. ولد عام جديد .. في صحة العام الجديد

✻ كل الايام سواسية كاسنان المشط ، ولي رغبة ..

× انظر ماذا جرى لنزار ..

✻ هاه !! احضروا الماء ..

× لقد اغمي عليه ..

ـ زدناهـــا ..

× اجل

✻ هيا الى الشوارع !.

ـ مريت بالشوارع .. شوارع القدس العتيقة ..

انفاس ثقيلة .. انفجار .. دموع .. اهتزاز بطن منتفخ .. ترنح ارجل .. ثقل رؤوس ، خور يعود البعض ، انفاس بطيئة معذبــة .. الشوك ينغرز في بعض الشفاه .

لأمت ، انا وانت ، ايها الطفل الشقي .. لقد انتهينا ، هو في احضان اخرى يستقبل العام الجديد . كم كان متشائما من العام الذي ولى ، وكم كان متفائلا بقدوم العام الراهن ؟ هل كانا على موعد ؟ وماذا عن العام السابق ؟ أخبرني أنه سيسافر ليقضي العيد في بلاد اخرى بسبب الاعمال . قضاه في احضان اخرى .. اربعة ايام بلياليهــا .. ايه .. نهنهني الدمع الغزير ..

ـ ٤ ـ

ضباب كثيف يحجب الرؤية .. رؤوس ثلاثة تتحلق حوله . انه يعرفهم جيدا .. انهم عصام وعادل وميشيل .. اجل لا شك هــم .. ماذا جرى لي ؟.. كل شيء هادىء .. حتى الصمت لم يخلق طنينا .. وينميه في اذني هذه المرة . لحظة ظلام وانتهى الامر .. كومض خاطر الجريح . ضباب كثيف يكفن الصباح المتوحد في غابة المتعة . تتسارع الانفاس في ذلك الوقت ، تتسارع حتى لكأنها تندغم الواحدة بالاخرى، كما يندمج الراقصون مع صوت الموسيقى ، التي بدأت تصخب .

((كازاجوك)) ، ((جيرك)) ، ((هيه .. سنة حلوة يا جميل)) ((كل عام وانتم بخير)) ، ((عام جديد وحظ سعيد)) ، ((ومن سيربح المائة والخمسين الف ليرة)) ، ((لا شك هو ثري جدا)) ، ((هــابي نيو يير)) ، ((بوناني)).

تبتعد الاجساد عن بعضها . الارجل في حركات متشنجة عصبية طغت عليها روح هيسترية متبرمة .. الايادي مشرعة كالابواب للدعوات. الرؤوس تتمايل يمنة ويسرة ، ترتفع وتنحني في حركـــات فقــــدت التناسق . الاضواء المختلطة ، تتبدل من آن لآن .. ويضج في عالم الصمت صخب حبيس معربد منذ امد طويل ..

✻ اريد ان ارقص .

هز الصوت الستارة ، هزها بعنف غاضب ، تحركت الارجل ..

هيا يا نزار .. لقد اخفت نفسك واخفتهم .. لم يصبك شيء.

هيا.. يا نزار .. قبلني يا حبيبي .. اعصرني ، ضمني اليك .

● سامية ..

نداء طاغ ، صوت يشق السكون المذهل ..

● هيا لنخرج

ـ الى الشوارع

ومريت بالشوارع .. شوارع القدس العتيقة

✻ اريد استقبال العام الجديد مع اول فتاة اقابلها الان ..

× وكيف يحدث ذلك ؟

✻ الناس هذه الليلة متسامحون . سأطلب من اول انسانــة اقابلها ان ترافقصني هكذا بكل بساطة .

● حسنا .. ان الهواء بارد .. شد ياقة معطفك جيدا ..

× قل هذا لنفسك اولا ، فانت ضعيف البنية ..

● دوري .. لا .. لا .. لا . للم .. آه . دوري ، دوري ايتها الكرة ..

✻ الى اين الان ؟..

× انظر.. تلك الفتاة ولكنها ليست وحيدة .. انحبيبها معها.

✻ لست ارى اي مانع من دعوتها .

ـ كن جريئا اذن ...

ثماني اقدام تقرع ارض الشارع ، تتناهى من بعيد اصـــوات موسيقى صاخبة .. تتكسر كالامواج على شاطىء رملي عريض .. ترتفع الضجة نحو السماء أعمدة نور في قلب الظلمة المحدقة بالمدينة .. اربع اقدام بطيئة ، متكاسلة تواجه الاقدام الثماني المذكورة . تصبح الثماني ستا .. تتقدم قدمان ، تخبطان ارض الشارع .. ترتبك الخطـــوات الاربع ، ترتجف ، تتباطأ اكثر ، تتوقف تماما في مواجهة القدمين :

✻ هل ترافقصينني يا حلوة ؟..

ها .. ها .. ها !

ضحكة جلجلت ، ضحكة هزت الاجساد الثلاثة ، جذبها مــن الذراع القريب منه ..

انه ثمـل !

● سامية ..

وتسارعت الخطوات ، تلطخ هدوء الشارع في منتصف الليـل!

وتسارعت الخطوات ، تلطخ هدوء الشارع فــي منتصف الليل !
فوق صدرها ، بل زرعت العينان المسبلتان .. لكـن الانفاس حادة.. انها معه .. في غرفة واحدة مغلقة لا شيء في هذا السكون الا هو وهي .. نزار .. سامية ، انشودة ضالة في صحاري الخواء الازرق. عيناه مغرورقتان . لماذا تبكي يا نزار ؟ انني جد سعيد يا سامية ! يفتح ذراعيه .. الصدر جاهز لاستقبال الغلالة رقيقة ، شفافة تذوب والاندفاعة عارية الا من شهوة الموت في الحضن المفتوح على سمته ..

آه . ذوبني في غابتيك ، ولنشرع في الرقص سوية . تدور الاسطوانة، تدور . انا وانت ، انت وانا ، يطرق الباب فجأة ، ينخلع القلبان .. في البدء طرقات خفيفة ، وقع قطرات المطر ، لا نسمع الا صـــوت الموسيقى ، آه .. تزداد الخبطات ، تشتد هذه المرة .. وقع طبـــول افريقية غاضبة .. تلتفت .. الذعر حلقة نيران حولنا .. تتركنـي عارية وحيدة ظامئة وتندفع نحو الباب . تفتحه .. يا ويلتي !! انهـا هي .. هي.. بطنها كان يقرع الباب ، كان يرفسه بعنف ، ذلـــك البطن الصخري الكبير . احس باختناق .. انني اختنق انفاسي .. لا استطيع ان اتنفس ، صخرة هائلة فوق صدري وفتحت عينيها عـلى فراغ وصمت ، وانهال فوقها سؤال : ماذا جرى لك يا نزار ؟

* ماذا جرى لك يا نزار لماذا تركض !؟
× انه يركض متجها الى بيت سامية ..
– لقد جـــن
* يحق لنا جميعا ان نكون مجانين .. انني أشعر بالوحـدة القاتلة .. اين البنات ؟..
– كن واقعيا ، نحن اشقيـاء
× سابحث منذ الغد عن ابنة الحلال ..
* وتصبح بعد ذلك مثل نزار .. ستندم ..
● ساميـــة

نهنهني النحيب المسروق من لحمة الزمن المقددة يا نزار ... يا زوجي الهارب . سأطفىء الضوء الوحيد الى الابد ، لن اشعل المصباح بعد الان .. ليأت هو ان اراد وليفعل .. سيجدني جسدا ميتـــا ، خشبة باردة في ليلة عاصفة مثلجة .. لقد اصابني الدوار .. عتم .. بدأت ادور ..

الدولاب يدور ..

الاسطوانة تدور

الارجل تتسابق

الاقدام تضرب الاسفلت .. الاعين النهمة تبحث ، الاصوات بحت. اللهاث خنق كل شيء ، العيون دامعة في مواجهة الريح المهووسة . الحرقة جرحت الحناجر .. ضربات القلوب ضاربة ، تخبط الاقفاص الصدرية المتوجعــــة ، وتبيض المزيد من الوخزات . الحيرة تفرد جناحيها الطويلين في غرفة الصمت والظلام . سامية تفتح عينيها على رعب . شيء يقرض السكون ، كأنه فأر .. شيء قريب بعيد . ترى هل هي بداية العام الجديد ؟ اهتز في ناظريها ضوء شحيح بعيد ، تسرب من خلال نافذة الغرفة الخشبية ، ماذا جرى لك يا نزار ؟..

× نزار تمهل .. لقد هلكنا

● توقفوا انتم ، سأطرق الباب وحدي .

تتوقف الوخزات ، تجري الدماء ساخنة في العروق . يموت برد اللحظات الاولى من العام الجديد ، ويسرع الخطو نحو البـــاب الخشبي المهترىء في الزقاق المسدود .

دمشق — نواف ابو الهيجاء

الليل على دلهي

كان الليـــلْ على « دلهي » درويشا
في يده اليسرى مسبحة من حجر الياقوت
وفي يده اليمنى مروحة من ريش الطاووس

كانت انجمه الشقر
قطيعا من بقر الهندوس

شاردة ليس يهش عليها راع بعصاه
ولا يذبحها جـزّار

كانت مروحة الدرويش
تذود الغيم الابيض عن وجهك
يا قمر السمّار

وانا كنت صبيا هنديـا
اركض حافي القدمين
واصرخ خلف الابراج

وامد يديّ بيأس ..
نحـو الامواج

اتمنى لو يبحر بي يخت من عاج
لو تفتح لي « شيفا » اذرعها الاربع ،
لو تنشر للريح قلوع الادلاج

لكن كان البحر عدوّي
وانا كنت أسيرا وسط جزيره

ارنو للقمر الاحمر مصلوبا
فوق مدينة حب مهجورة !

تتكدس فيها اشلاء معابد ..
العاب قذفتها في زاويـة
طفلة هذا الليـل الشريرة !

كان الليـل على « دلهي »
يجري خلفي
شحاذا .. مهترىء الاسمال

فاذا انهكـه التجوال

يفترش الطرقـــات

كان الليـل على «دلهـي» دجـالا
يخطب في النـاس ،
يشعوذ ،
لا يختار الكلمـات

ينثرهـا افعـى ،
جـرذا
فيـــلا ،
سعـلاة !

كان الليل على « دلهي » قبة معبد
وانا كنت الكاهن
احمل مجمـرة
واتمتم بالصلوات

كان الليل على « دلهي » انثى

في « الساري » الاسود

انثى تسحب اذيال ملاءة

والبطن العاري قمـر .
نافذة بالشوق مضاءة !

كان الليـل على « دلهي »
احزان وداع

كانت انجمه الشقر قطيعا من بقر الهندوس
بـــلا راع

كانت احلامي في معبد « بوذا »
اسراب جيـاع

كنت صبيا هنديـا ..
اركض فوق الرمـل
اناشـد موج الليـل
ليحملني فوق شراع

لكن الشمس على « دلهي »
كانت قد بدات ترسـل
الف شعـــاع ..

دلهي

احمد سليمان الاحمد

روّاد القصّة وظواهر المجتمع المصريّ

بقلم الدكتور عبد الحميد ابراهيم

(٢)

٢ ـ القصة والشخصية المصرية (*)

اتجهت الجهود منذ بداية عصر النهضة الى ابراز الشخصية المصرية وتحديد ملامحها ، والكفاح من أجل استقلال هذه الشخصية وازاحة الضغوط التي كانت تلاقيها من الدخلاء والمغامرين ، والمحاولة للتخلص من التقليد والنفوذ الاجنبي .

فكل الحركات السياسية كانت محاولات لاثبات وجود هذه الشخصية ، منذ أن ثارت في وجه نابليون مرتين وأرغمته على الفرار بليل ، ومنذ أن فرضت على السلطان قبول محمد علي واليا على مصر « حيث رضي بذلك العلماء والرعية » (١) ، ومنذ أن ثارت مع عرابي ضد الجراكسة والامتياز التركي ، حتى هباتها المتوالية ضد التدخل الانكليزي سنوات ١٨٠٣ و١٨٠٧ و١٨٨٢ و١٩٠٥ و١٩١٥ ، والتي توجت بالثورة الشعبية سنة ١٩١٩ التي هزت جميع البلاد وارغمت الاستعمار على اصدار تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ وفيه اعترف بأن مصر دولة مستقلة ذات سيادة .

وفي مجال الاقتصاد ينشط « طلعت حرب » الى الدعوة لتحرير مصر اقتصاديا وخلق اقتصاد قومي لا يرتبط بالاقتصاد الاجنبي ، وألّف سنة ١٩١١ كتابا عن « علاج مصر الاقتصادي ومشروع بنك المصريين أو بنك الامة » ، ثم نجحت دعوته وتأسس البنك سنة ١٩٢٠ ، بعد أن كان البنك الاهلي يرسل معظم رصيده الى لندن .

وفي مجال النحت ظهر اهتمام بالموضوعات المصريه ، واستطاع المثال مختار سنة ١٩٢٠ ان يصنع بازميله فلاحة مصرية ذات نظرة فيها تفاؤل وتطلع وهي تحاول أن تنهض « أبو الهول » من غفوته لكي يستعيد مجده الزاهر ، وسمى تمثاله « نهضة مصر » .

وساهم الغناء والتلحين والزجل في ابراز الشخصية المصرية ، وكان الموسيقار « سيد درويش » يستوحي اكثر الحانه من الحياة الشعبية ويعاونه في ذلك فريق من الزجالين مثل : بديع خيري وأمين صدقي وبيرم التونسي ، وشملت مسرحياته استعراضات عن السقايين والشيالين والمراكبيه والصنايعية والصعايدة والجزارين والحمارين والسياس والعربجية .

ودعا رواد القصة الى خلق أدب مصري موسوم بطابع شخصيتنا ، فكان محمود تيمور وشقيقه محمد يتعاونان على خلق هذا الروح المصري ، فيقول محمود في خطاب أرسله الى المستشرق الالماني « شاده » سنة ١٩٢٨ : « وعندما عاد أخي الى وطنه ازددنا تقربا وأخذت أتلقى عنه آراءه الجديدة وبدأنا نوحد قوانا على ايجاد أدب مصري حديث تنعكس فيه صورة الشعب بجميع مظاهره » (٢) :

وكان هم المدرسة الحديثة ـ التي اتخذت من « الفجر » صحيفة الهدم والبناء منبرا لها ـ تحقيق الاستقلال الفكري ، فلا اقتباس من الكتب ولا استيراد من الخارج ، أو كما قال الاستاذ أحمد خيري سعيد ناظر هذه المدرسة : « الادباء الجدد من أعضاء المدرسة الحديثة لهم شرف السبق الى المناداة بالاستقلال الفكري لمصر والسعي فعلا في تحقيق هذا الاستقلال ، هم ينكرون المقلدين من الرجعيين الألى يفكرون بعقول العرب أو من اتخذوا اللغة العربية واسطة للتعبير ، وهم ينكرون كذلك

(*) راجع القسم الاول من الدراسة في العدد السابق من « الآداب » .

(١) « تاريخ الحركة القومية » لعبد الرحمن الرافعي ٢/٣٨٢ (القاهرة ـ مطبعة النهضة سنة ١٩٢٩) .

(٢) « الحاج شلبي » لمحمود تيمور ص ٦ « المقدمة » .

المقـــلدين من دعــــاة التجديد الآلى يفكرون بعقول الغربييـــن » (٣) .

ومن خـــلال قصص الرواد نلمس انعطـــافا نحو الشخصية المصرية الاصيلة ، فهيكـل ينعطف نحو زينب الفلاحة أكثر مما ينعطف نحـو عزيزة المترفة « ثم عرفت تلك الفلاحة التي أعجبتني وحملت نفسي من أجلها عناء فنـــازعت الاولى مركزهـــا وأصبحت هي أقرب للذكر منها » (٤) . ومحمود تيمور يصور الاسرة المصرية فـي قصة « الاطلال » أسرة سمحة طيبة تحب الاشياء والناس في مقـــابل الاسرة التركية المتعجرفـــة التي تتمسك بالشكليات وتتصدع تحت العقد النفسية ، وتوفيق الحكيم في « عودة الروح » يحن الـــى « الفول النابت » وسط « الشعب » ، ويضيق بقصر أبيه المترف وبموائد أمـــه التركية التي تعرف الاكل العثمانلي على حد قولها . انها بدايـــة السير ــ وسط هذه الطبقات والجنسيـــات والتناقضات ــ في درب وصلت فيه القصة ــ في فترة ما بعد الرواد ــ الى التغلغـل في الحياة الشعبية وتقديم صورة كاملة متشابكـة العلاقات والمواقف للشخصيات المصرية الاصيلة ، التي استطاعت ــ في واقعها التاريخي ــ أن تقلب الموازين وأن تتملك تقاليد الامور عن طريق الحل الاشتراكي .

واستطاعت هذه القصص أن تقربنا ــ جزئيا ــ الى شخصية الفلاح المصري .

وقضية « الفلاح » قضية متشابكة الاطراف ، فهو يمثل غالبية الشعب ، وكل قهر يعـــود عليه تعود نتائجه على الشعب باعتباره عصب الامـــة وعمودها الفقري ، والمستعمرون والغرباء درجوا منذ وطئت أقـدامهم البلاد على قهر هذا الفلاح وامتصاص دمائه ، وكانوا يلجأون الى كل الوسائل ، بل ان بعضهم ــ كما يقول الامام ــ كـان يضرب الفلاحين لمجرد اللذة (٥) ، ولم يجدوا في قاموسهم أشنع ولا أحقر من كلمة « فلاح » يعيرون بهـــا أحمـد عرابي (٦) .

وتحول الفلاح الى مادة للتندر والسخرية ، فـــلو رجعنـــا الى كتـــاب « هز القحوف في شرح قصيـدة أبي شادوف » لوجدناه ممتلئا بالسخرية من جلف الفلاحين و « قحافتهم » وسوء سلوكهم ، وقـد ختم الجزء الاول بأرجوزة قال فيها :

فما جزاهم غير قطع الراس ... وشنقهم وضربهم والحبس
فقسوة القلب لهم طبيعـة ... وقـلة الخير لهم ذريعة (٧)

والادب ــ وهو الذي يبحث وراء الظواهر عن العلل والاسباب ــ ركز على موضوع الفلاح منذ مقالات عبدالله النديم عن « عربي تفرنج » و« محتـاج جاهل في يـد محتال طامع » والمحتاج الجاهل هو الفلاح في ضيقـــه وعـــوزه والمحتال الطامع هم فئة المرابين الذين كانـــوا يمتصون دمـــاء الفلاحين تسنـدهم وتبرر مسلكهم الامتيازات الاجنبية .

والمويلحي في حديثه يضيق بنظرة الباشوات الـى الفـــلاح وانـــه لا يصلح جلده الا بجلده (٨) ، وكذلك المنفلوطي في نظراته (٩) يتخيل عودة أبي العلاء المعري الى الحياة فيهوله ذلك الفرق الهائل بين الفلاح ومالك أرضه مما أمات في قلبه مجرد الآمال والتطلع .

وتلقفت القصة ذلك الموضـــوع ، فهو الى جـانب الاعتبارات السياسية والقوميـــة موضوع ثري ومشبع ، تختلط فيه الجوانب الانسانية بالنوازع الفطرية . وقـد ضربت القصة الروسية للعـــالم أجمع نماذج رائعة في تصوير شقاء الفلاح الروسي وبؤسه بطريقة يختفي وراءها الصدق الانساني والدوافع البشرية ، وقد عرفت فترة الرواد ذلك الاتجاه الروسي . ان « احمد لطفي السيد » يرثي سنة ١٩١٠ تولستوي وهو في قريته وبين الفلاحين فقـــال : « أكتب عن هذا الراجل حيث أنا فيما كـان يحبه » (١٠) ، وتحدث يحيى حقي سنة ١٩٣٣ عن عناية تولستوي وتورجنيف بالفلاح (١١) .

وقد اهتمت رواية « عـذراء دنشواي » (١٩٠٩) بالفلاح وموقف الاجهزة الادارية منه وعلاقاته الاجتماعية ، وقال عنها يحيى حقي : « انها أول رواية مصرية تتحدث عن الفلاحين ، تصف حياتهم ومشاكلهم وتنقل لنا لغتهم كما ينطقونها بلهجتهم وأسلوبهم ودعابتهم فيدل كـل هذا عليهم » (١٢) .

وتجيء قصة « زينب » (١٩١٢) فيصفها صاحبها بأنها مناظر وأخـــلاق ريفية ويصر على انها مـن تأليف « مصري فلاح » ويبرر ذلك بقوله « ذلك اني الى ما قبل الحرب كنت أحس كما يحس غيري من المصريين ومـــن الفلاحين بصورة خاصة ، بأن أبناء الذوات وغيرهم ممن يزعمون لانفسهـــم حق حكم مصر ينظرون الينا جماعة المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحتـرام ، فأردت أن استظهر على على غلاف الرواية التي قدمتهـا للجمهور يومئذ والتي قصصت فيهـــا صورا لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله ، ان المصري الفلاح يشعر في أعمـاق

(٣) « صحيفة الفجر » (٢٧ يناير سنة ١٩٢٧) .
(٤) « زينب » ص ٢٧٨ .
(٥) أنظر « تاريخ الامام » لمحمد رشيد رضا ١٧١/١ (القاهرة ــ مطبعة المنار ــ سنة ١٩٣١) .
(٦) المرجع السابق ١٩٦/١ .
(٧) هز القحوف ٨٣/١ .
(٨) حديث عيسى بن هشام ص ٧ .
(٩) انظر « النظرات » للمنفلوطي ٢٣٢/٣ (القاهرة ــ مطبعة الاستقامة ــ الطبعة العاشرة) .
(١٠) « قصة حياتي » لاحمد لطفي السيد ص ١٤٦ (القاهرة ــ كتاب الهلال ــ فبراير سنة ١٩٦٢) .
(١١) انظر « خطوات في النقد » ص ٨٠ .
(١٢) انظر « عذراء دنشواي » ص « ح » (المقدمة) .

نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام ، وانه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا له يتقدم به للجمهور ويتيه به ويطالب الغير باجلاله واحترامه » (١٣) .

وانفتح الباب واذا بنا نلتقي بشخصية الفلاح عند كثير من القصاص ، عند هيكل ومحمد تيمور ومحمود تيمور وعيسى عبيد ويحيى حقي وتوفيق الحكيم ولاشين .. الخ ، واختلاف وجهات النظر باختلاف رؤية الكاتب واتساع حدقته وتبطنه للاحداث والظواهر وباختلاف ثقافته ونضجه وتجاربه الواقعية .

فهيكل لم يلفته في الفلاح الا صور جزئية متناثرة هنا وهناك ، وذلك لانه رأى القرية من خلال منظور جامد وهو فتى مراهق تشغله الهزات العاطفية اكثر مما تشغله التغييرات الاجتماعية ، فسبحت رواية « زينب » بما فيها من شخصيات ريفية في جو من المشكلات العاطفية عن الحب والفراق والهجر والاستقرار والاطمئنان .

وبمثل هذه النظرة الرومانسية ينظر الحكيم في روايته « عودة الروح » الى الفلاحين التي كتبها في الغربة بعيدا عن وطنه ، فاذا به يسمو بالفلاحين ويرضى عن صنيعهم ويرسمهم في صورة طيبة مضيافة . ان الفلاحات حين علمن بقدوم أصحاب « الوسية » انطلقن يزغردن وتقدمت أجرؤهن تريد أن تقبل يد الست فانتهرتها « بعيد ، بعيد ، حاسبي توسخي الفستان » ، ولكنه حين يعود الى الوطن ويعمل نائبا في الارياف ويجابه بالواقع سافرا يضيق بالريف ويصور الفلاحين وهو في حالة سخط يلخصها في خطاب أرسله الى صديقه (أندريه) : « اني أعيش في جو الجريمة وأحيانا في عالم الغرائز الدنيا ، اني مع القبح الآدمي المادي والمعنوي ، ليل نهار ووجها لوجه » (١٤) .

ومحمود تيمور يلفته في زوراته الى الريف الشخصيات الطيبة الساذجة التي تعيش في سعادة من القناعة والرضا كالشيخ جمعة (خفير الوسية) أو الشيخ سيد العبيط ، وهو يرسم هذه الشخصيات بصورة راضية عن حياتهم ومفلسفة لواقعهم .

ولكن بعض القصص يتخلى عن هذه النظرة الرومانسية ويجابه الواقع الريفي بكل ما فيه من تخلف وتأخر ، فيقدمه لنا بدون تزويق ولاتفلسف .

فلاشين مثلا حين دعاه صديق الى زيارة قريته لم يكن حالما رومانسيا تفتنه مظاهر الطبيعة وتصرفه عن هموم الفلاح « ولكن تلك النظرة التي تفتن ابن المدينة في لانهائية الريف وذلك السرور الذي يغمر كيانه ووجدانه ، كانا مشوبين عندي بالرثاء للفلاحين أنصاف العرايا » (١٥) . ولهذا صور الشخصيات الريفية في قصته « حديث القرية » في عفونة وجدانها وتخلفها وتعلقها بالاساطير والغيبيات وبعدها عن التفكير العلمي الذي يربط الاسباب بالمسببات .

وعيسى عبيد في قصته « مأساة قروية » (١٦) يجسد من خلال مشكلة « الدفاع عن الشرف » الجو الريفي ، والنغمة الخفية في هذه القصة هي استسلام الفلاحين وخضوعهم للقدر وللعادات والتقاليد ، فجاءت مقدمة القصة وعليها مسحة من الاستسلام والخضوع وكأنها افتتاحية « لسيمفونية » تدور حول استسلام الانسان لمصيره ، فالفلاحون « يسيرون في الطريق العمومي مرتدين لباسهم الابيض والازرق مطاطئي الرؤوس علامة الخضوع لمشيئة القضاء » . والطبيعة أيضا يحكمها روح الافتراس والالتهام ، فالغربان تترقب بالديدان والحداء تحدق بالكتاكيت والكتاكيت تلتهم فتات الخبز ومسحوق الشعير ، وبجوار ناعورة تنشد نشيدها الشجي الحزين جلس بضعة شيوخ ممن افترسهم وأقعدهم عن العمل يتناقلون الحديث ثم يأخذون في تداول قصة فاطمة مع فخري ابن الباشا .

واذا ما تركنا شخصية الفلاح وأحببنا أن نلقي نظرة أوسع ، نتبين بها المدى الذي وصلت اليه القصة في تصوير الشخصية المصرية داخل اطارها التاريخي ورواسبها الاجتماعية وملامحها النفسية ، وان نتتبع بصمات هذه الشخصية من خلال تراكيبها الشعبية وأساطيرها المتداولة ، فاننا نعترف باديء ذي بدء بأن قصة الرواد لم تتمكن من رسم هذه الشخصية داخل أطرها التاريخية وظروفها الاجتماعية ، فلم نلتق بالمصري في موقفه من القضاء والقدر ولا في صفاته السلبية التي نمت عنده روح السخرية وسلاح النكتة .

وكل ما التقينا به نماذج تختلف باختلاف طبيعة القاص ، فلاشين يؤثر ان يصور الشخصية المصرية في جانبها (الاستاتيكي) وهو راض عن وضعها مفلسف له ، « فعم وهدان » قد أدرك سر الحياة وقاسها طولا وعرضا ولذلك فهو أسعد من أهل القصور ، يرسل على نايه الشجي فلسفته التي « تستسخف ما كان وتستخف بما سيكون » (قصة سخرية الناي) ، أو هو يصور الشخصية في سذاجتها وعدم خبرتها بالحياة وسهولة استغفالها (قصة « يحكى ان ») ، أو هو يهاجمها ويقول عنها « هم من حثالة القوم وأهل الطبقة الدنيا من سكان هذا البلد ، فلا تتجاوز العين عن « لاسه » الا لتقتحم « عروسة برقع » ولا يفلت المرء من « عباءة » الا ليصطدم « بملاية لف » وقد علت أصواتهم » (قصة بيت الطاعة) ، أو هو يسخر منها ويهزأ بها ، فالبواب النوبي الاسود

التتمة على الصفحة - ٦٥ -

(١٣) « زينب » ص ٨ (المقدمة) .

(١٤) « زهرة العمر » لتوفيق الحكيم ص ١٦١ (القاهرة - كتاب الهلال - العدد ٤٧) .

(١٥) « يحكى ان » ص ٧٧ .

(١٦) « احسان هانم » ص ٢٣ .

الرجل الذي يشكو كثيرا

قصة

بقلم الدكتور نعيم عطية

لا اعرف ما اذا كان هذا حال الاباء جميعا ، أم أنه حالي انـــا وحدي ، لما جبلت عليه من قلب خفيف ، وحرص على ابني الوحيد حتى من نسمة الهواء .. عندما نزف هاني من انفه اسرعت الى اخذه الى الدكتور نادر عبد الباري . كثير من الاباء والامهات يعرفونه حق المعرفة . رجل قصير أصلع ، استاذ جامعي له دراسات في افرازات الامعاء والغدد والشحوب وسوء التغذية وفقر الدم .. لا يأتي الى عيادته الا بعد الحادية عشرة مساء . طبيب اطفال ، كتب على باب العيادة وعلى روشتاته المواعيد من ٥ الى ٨ ، اول مرة ذهبت اليه اتصلـــت بالمرضة فقالت ترتيبك في الكشف الثالث . والطبيب متى يحضر ؟ في السادسة . في الخامسة والنصف تماما ذهبت الى العيادة بابني وامه التي لا تفارقه ، لكن الدكتور لم يكشف على هاني الا في الحادية عشرة والنصف . دخل العيادة في الساعة الحادية عشرة بخطـــى سريعة ، وقد تأبط حقيبته الجلدية الصغيرة . اخترق الردهــــة المكتظة باطفال راحوا في النوم في احضان الامهات ، واخرين يصيحون ويبكون من المرض الذي يحرق اجسامهم الواهنة او من البول الذي في الاقماط تحت سراويلهم . مضى مسرعا الى غرفته مثل فأر يجري الى جحره خشية القط ، ولكن غليان قلبك يبرد ويتبدد عندمـــــا تستدعيك المرضة ، وتدخل عليه في حجرة الكشف . تنسيـــك ابتسامته الوديعة طول انتظارك . انتهى ، فقد كان ذلك في المـاضي، وليذهب الماضي الى حال سبيله ، نحن الان في الحاضر ، في الغرفة المكيفة الهواء ، وانت تترقب ماذا سيقوله الطبيب المحنك عن مرض طفلك ..

داعب هاني ببعض الكلمات ، وقرب من انفه بطارية جيب صغيرة والتفت اليّ قائـلا :

ـ اذا رجع له النزيف .. سيحتاج الى عملية كي .. بسيطة.. سأبعث بكم الى الدكتور اسكندر سلطان .

ثم دعت الضرورة ان نذهب بعد يومين اثنين الى طبيب الانف والاذن والحنجرة . كان لا مفر من ذلك . سألت عن عيادة الدكتـــور اسكندر فوصفت لي .. طلبت من زميلي مرة اخرى ان يباشر عنـي اعمال المكتب . اصطحبت ابني في الصباح الى دكتور الانف والاذن. عندما دخلت العيادة كان قد انجز توا كل العمليات في الشقة المقابلة، ودخل غرفة المكتب ، اطل عليّ وابتسم لي سائلا عما نريده . وما ان جلس هاني على كرسي الكشف حتى طالبتني المرضـــة بجنيهين ، وكتبت لي ايصالا . صوّب الدكتور الى الانف الاسمر الصغير نــور مصباح قوي ، واخرج من داخلها بملقاط بقايا دم متجمـد ، وقـال : لا جدوى .. عملية الكي الساعة الثامنة .. هنا .. هذا المسـاء .. الفيتامينات لا تجدي .

لاحقني عند الباب صوته قائلا : بس من فضلك .. ما تأخرش عن الميعاد .

هرولت الى مكتبي على امل الا يكون الزبائن قد انصرفوا ، وحتى اعد العدة للتغيب في المساء ايضا . اوصيت زميلي بالمكتب والزبائن، فعملنا يحتاج الى عين ساهرة .. ومثابرة .. حتى لا يفلت زبـــون وراء زبون ، فيخلو المكتب ، وتتكدس الديون .. والحاله في مهنتنـا يخيم عليها الركود ، والدخل يتناقص يوما بعد يوم ، حتى بالنسبة لمن يرابط في مكتبه صباح مساء ، فما بالك بحالي ، وانا في الصباح والمساء في العيادة ؟ صحيح انه ظرف طارىء ، لكن هل يقدر صاحب الحاجة الذي يأتي اليك طالبا ان تنجز له عمله انك عند طبيب أو في ماخور ؟.. الشغل شغل والنظام نظام ، ووقتنا من فلوس . هذا مثل صحيح ، فنحن نبيع لحظات عمرنا وانفاسنا ولساننا وعقلنا وكل شيء في سبيل بضعة جنيهات نسدد بها مطالب الحياة .

ماذا تعني كل هذه الفوضى ؟ باب العيادة لا يقفل . وافدون جدد في كل لحظة . الساعة العاشرة .. الحادية عشرة .. الباب لا يقفل.. الى متى ؟ اجاب المرض مستنكرا : « يعني يقفل على نفسه بـــاب رزقه ؟! » .. حركة الدخول والخروج مستمرة والضجيج يزداد في العيادة ورائحة العرق لا تطاق .

قالت زوجتي في لحظة ضيق :

ـ هو ما فيش غيره في البلد ؟! قوم نروح .. دا الولد حايعيا مننـــا ..

لكنني فكرت في الجنيهين اللذين دفعتهما في الصباح . هل انا ابيض كل يوم ذهبا ؟ انهما جنيهان . وهما ليسا بالمبلغ الذي يستهين به شخص مكافح مثلي . وهل استطيع ان ادفع كـل مرة جنيهين ؟! ومن ادراني ان الطبيب الاخر الذي سأذهب اليه سيكون احسن حالا ، فقد ادفع الجنيهين من جديد ، واجد نفسي في ذات الواد ؟! ثم ان ابني سيدخل المدرسة بعد بضعة ايام ، ويجب ان ننتهي . لا بـد اذن من الانتظار وليرحمنا الله !

كان الضيق في اعماقي يتزايد غليانه . تلهفت الى امل او عزاء

او سلوى . التفت الى من جاء وجلس الى جواري . كان يبدو عليه نبل اولئك الذين لا يتحدثون كثيرا ، وغموضهم الساحر ايضا . كانت نظراته حانية تشعر في ظلها كأنك طفل في حضن ام رؤوم . نظرات آسرة ، حريرية ، لكنها لم تكن تخلو من شكاة مكبوتة بدورها . فبسمات ترفرف عليها حيرة لا تكاد تبدو على شفتيه طيف ابتسامة .. شعره وخطه المشيب ، فبدا خليطا من الابنوس وخيوط الفضة . وقد زاد المشيب الذي في شعره من اطمئناني اليه ، فهو شخص محنك ولا شك . تجربته للحياة تجعله اقدر على فهم شكاة رجل مثلي . او على الاقل لو زل لساني وتطرق الى عبارات شائكة فان التاج الفضي على رأسه لن يجعله يقدم على ايذائي ، وبالكثرة من يتخذون من الاصدقاء والتبليغ صنعة لهم . وماذا لو افضفض لحظة مخلوق اضناه نمط الحياة الذي قيد اليه مثل جاموسة في ساقية عتيقة .

لم يضايقني صمته ، كنت انظر الى عينيه الوادعتين وازداد ارتياحا . اخرون عندما تشكو اليهم لا يلبث ان يبدو في عيونهم شرود ، وسرعان ما تدرك وانت تواصل شكاتك انك تصبح في بيداء خاوية ، وان من تشكو اليه ، وان كان يهز لك راسه موافقا على كلامك، ان اذنه من عجين والاخرى من طين ، وقد انصرف الى مشاغله يغوص فيها . يعيرك اذنا بلا قلب ، فيدخل الكلام من اليمين ، ويخرج من الشمال . واخرون اذا بدأت تشكو اليهم فاطعوك ، واخذوا يشكون لك متاعبهم هم ، كأنه ليس في الدنيا سواهم ، وانك لست بالنسبة لهم سوى حائط مبكى فحسب ، وكأنك لست من لحم ودم مثلهم ، بل من حجر اصم . والكلام ليس عليه جمرك ، فينهالون عليك بشكاويهم، انت الذي تريد ان تشكو تستحيل الى مشكو اليه ! ويا لها من شكاوى غاية في التفاهة ! بينما شكواك انت ــ شكواك الحارة الجسيمة، فانا عندما اشكو لا اشكو مثلهم من توافه ومتاعب ذاتية ، بل اعرض لامور جسام ، واتحول سريعا من الخاص الى العام واناقش القوانين والقضايا الكلية ــ شكواك انت تظل مكبوتة في صدرك .

وكيف لا تشكو ؟ اي شيء اشد انحلالا من ان تضطر الى الصرف في عالم اختل كل ما فيه بينما لا يرى الناس من حولك ان ثمة ما يدعو الى الانزعاج . ما اشد ما يحتاج المرء الى مواساة عندما تتأزم اموره ، ويبدو كل شيء من حوله فوضى واضطرابا وخرابا ، ان كل حوائط الدنيا تنهار على رأسه ، وكل اغلال الدنيا تكبل قدميه وذراعيه بل ورقبته ايضا ، وان في صدره الاف الشياطين تريد ان تخرج كلها من حلقه دفعة واحدة ، في كلمة واحدة .!

كانت في نظرات الرجل المستمع مودة وفهم ، تعاطف ومشاركة ، دهشة ومطالبة بالمزيد من التفاصيل والايضاحات ، ارتياح ومتابعة ، كأنه يريد ان يقول لي في لحظة : ((اجل ، انا اوافقك)) كنت اسأله من وقت الى اخر اثناء حديثي ((هل تفهمني ؟)) فلم يكن يرد علي بانه لا يفهمني . كان ساكنا على طول الخط . كان يريد ان يستمع ويستمع فحسب . ربما كان قد تعب من الكلام في سابق ايامه ، وعاد من الغنيمة بالانصات . واني لاسألكم : ترى لو كانت تماثيل رودان او مختار تتكلم ، هل كانت ستبدو بهذا النبل والوقار الذي هي عليه الان بألسنتها الحجرية ؟

النسمات تهب من الشرفة البحرية . انا اجلس في تيار ، عرقي يتحول على ظهري الى خيوط من الماء المثلج . في هذا الوقت من السنة ياتي مستخدمو وعمال المؤسسات والشركات الى عيادة الطبيب تلمسا للاجازات المرضية ، وما احلاها ، وقد استنفدت الاجازات الاعتيادية في المصايف ، ولم يبق الا القليل من الاجازات العارضة الاسلم ان يدخر بها للاشهر الباقية من السنة ، اخريات سبتمبر موسم الاجازات المرضية ، وتزداد العيادة اكتظاظا ، فالدكتور اسكندر طبيب لاربع او خمس شركات ومؤسسات وما الذي يمنع ، طالما انها مقاولة مريحة ، وزيادة الخير خيرين ؟ باب الشرفة خلف جنبي الايمن . القشعريرة تسري في جسمي كله . لم آخذ اجازة منذ سنوات خمس واحس بقدمي باردتين . انا ناهض من انفلونزا مرتدة احسست انني سأرقد لا محالة بضعة ايام في السرير من جديد . والعمل المتراكم؟ الملفات المتضخمة ؟ التقارير المتأخرة ؟ والاحصائيات ؟ لا لا ماذا افعل؟ لا مخرج الا ان يتعطف علي عبدالله المرض ذو السترة البيضاء القذرة فينادي اسم ابني لندخل من الباب الموعود الى غرفة المكتب .ياللخسارة انا لا ادخن السجائر حتى كنت اقدم اليه سيجارة علها تفتح لي الابواب !

دخل زبون ذو شارب رفيع وشعر لامع . لا بد انه ممثل سينمائي في منتصف العقد الثالث من عمره . اخرج بطاقة اعطاها لعبدالله. ادخلها الى الدكتور . فتح الباب وخرج مرحبا بالقادم الانيق .جذبه من يده . بالفة واغلق الباب وراءهما . ووقف عبدالله كحارس يدافع عن اسوار مدينة ضد هجمات البرابرة .

تعالت همهمات الاستنكار : الدور ؟ الوقت متاخر !..

ــ وهو احنا موش منتظرين من الساعة خامسة ؟!

ــ يا عبدالله .. انا عندي اولاد في البيت .. قافلة عليهم الشقة .. يعني اسيبهم يموتوا ؟! ده حرام ، والله ..

ــ الصبر طيب ، كلها دقيقتين ..

ــ يا عبدالله ، انا مسافر .. لازم ابات في البلد الليلة .. انت عارف انا هنا من الصبح ...

ــ تعبنا خلاص ..

ــ والله ، لو كنتم تعرفوا .. ده الدكتور .. وربنا المعبود ... متغدى الساعة خامسة .. النهار ده .. طلبوه في دار الشفا ... حالة مستعجلة .. الساعة ثلاثة .. والضهر في الجامعة ..محاضرات .. والصبح من الساعة تمانية على رجله في اوضة العمليات ..

فتح الباب على عجل . خرجت المرضة تحمل طبقا من الصاج المطلي مليء بقطع القطن الملونة بالدماء .ومن فتحة الباب ظهر الدكتور يدير ازرار جهاز امتدت منه اسلاك الى اذني القادم الانيق .

ــ طيب ، اشمعنى ده ..

قال عبدالله بلهجة قريبة من لهجة الدكتور اسكندر :

ــ ده زميله .. الدكتور رحمي .. بتاع مستشفى المنيا .. لسه جاي من سويسرا .. بس يا خسارة ما فيش فايدة ..

كانت هذه لهجة مقنعة بردت من غيظ الحاضرين لحظة ، لكنه ما لبث ان عاد يتاجج في قلوب البعض :

ــ طيب ، واحنا مالنا .. ما كلنا منصابين .. وورانا مصالح.. واللا يعني ما لناش سعر ؟!

كان الرجل الكويتي الذي تربع على الاريكة ذات السند المكسور يحادث صعيديا عن التقدم والحضارة في بلده . اما المرأة البدينة ذات الخمسة اولاد ، فكانت تدس ثديها البارز من ثوبها الازرق اللامع في فم طفلها الرضيع على حجرها .

عادت المرضة القذرة بالصحن الصاجي تخترق الردة الى باب غرفة الكشف . استشهد بها عبدالله فأكدت ان الدكتور لم يتناول غذاء الا في السابعة .

انتقل الحديث بين اثنين من الحاضرين الى الانفجار السكاني ،

ــ خمسة وتلاتين مليون .. وقريب اربعين .. لا العمارات سايعة .. ولا الاوتوبيسات مكفية .. ولا المستشفيات .. ولا ..

تعالت الجلبة :

ــ الواد جايسورق ، ياناس . ارحموا ..

نظرت الى ابني .. وجدته قد نام بين ذراعي امه في انتظار دوره ترك لي جاري الوقت كله كي افضفض بما يجيش في صدري حتى تبرد النار التي في احشائي . وانا عندما اشكو لا اشكو من ارتفاع

سعر الارز مليمين او اختفاء الرنجة من الاسواق .. لا .. لا .. انني لا اشكو من هذه الصغائر .. مثل اولئك الذين يشكون .. المجتمع صندوق قمامة .. قيمة الناس هذه الايام بمقدار ما يختزنون من الارز والسكر ... مسكين ايها الانسان ، كم انت معذب ممزق .. كم انت مهان .. انا اشكو منه امورا ادهى من ذلك وأمر .. ولك ان تتصور بذلك مبلغ اهمية ما اشكو منه .. ان شكاوي ـ استغفر الله ـ ترقى في بعض الاحيان الى الشكوى حتى من رب العباد ، وكيف انه ينشر الحظوظ يمنة ويسرة ، فتتناثر هنا وهناك .. وماذا في ذلك ؟ اليس الله حقا ؟ اليس هو منظم الكون .. والنظام لا يابى التظلمات ؟

عندما اشكو انصرف الى نفسي تماما ، وانكب عليها كسلحفاة سحبت جسمها داخل درعها الصلب ازاء خطر احست به .. اني اغوص في شكاتي لا استمع حينذاك الا الى نفسي .. كالفونوغراف .. يتكلم ويتكلم ولا يابه بما حوله .. اني بعبارة اخرى .. اتشرنق .. اجل عندما اخوض في شكاتي وتجرفني بعيدا قد اكون ممسكا بمنديل او ورقة نقود وتقع من يدي فلا احس بفقدها ، وقد اسكرني انفعالي. وقد ينبهني الى ذلك انسان : يابيه .. يابيه .. حوش اللى وقع منك .. فاشكره بكلمة مقتضبة ، وواصل عرض وجهات نظري . كثيرون يقولون لي : طيب ، وانا مالي ، ده موش اختصاصي .. لكني امضي .. امضي .. من الدكتور اسكندر الى كل الاطباء .. ومن الاطباء الى الحياة في بيوتنا وعلاقاتنا ومواعيدنا واستهتارنا .. ومن الحياة الخاصة الى الحياة العامة ، كما هو معتاد .. ادليت بانتقادات بارعة .. كان وجه جاري بصفائه يملاني طمانينة .. ويدفعني الى ان افضفض باقصى ما يمكن ان افضفض به .. كانت عيناه السوداوان تتغشاهما غشاوة حزن تجعلني احس بان ثمة من يستمع الى شكواي، من يصغي اليها ويشاركني افكاري ووجهات نظري .. تلك الشفتان اللتان ارتسمت عليهما ابتسامة خفيفة ثابتة ، ربما كانت راجعة الى تجعيدتين عميقتين عند ركني الفم . كان صاحبي ينظر الى وجهي نظرة نفاذة عطوفا ويتابع شفتي وهما تقذفان بكلمات الغيظ والهجوم عينان واسعتان وحاجبان مرتفعان قليلا من الجنبين في استغراب. انه من ذلك النوع النادر الذى يحب ان يصغي ولاينبس فمه بحرف الا في النهاية ، وربما لا يتكلم على الاطلاق . انا اعرف جيدا هذا الصنف من الناس . كنت اريد ان اكون منهم ، وجاهدت لاكتسب هذه الصفة .. صفة الاصغاء .. والاصغاء الصامت بقدر الامكان ... ولكنني لم افلح في ان اكون من هذا النوع . كانت تغلبني طبيعتي المتمردة الثرثارة في النهاية . كنت اجد في ذلك راحة اكبر لقلبي المليء بالشكاوى . وكثيرا ما سببت لي ثرثرتي هذه مضايقات كنت في غنى عنها لو كنت ممن يلزمون الصمت الطويل المهيب .. اصغي، واهز راسي ، ولا اقول شيئا او على الاكثر اقول كلمة او كلمتين في النهاية .

ازداد جاري التفاتا الي ، في عينيه اللتين يخيم فيهما ظل من الالم والشكوى المدفونة . كانت عيناه تذكراني بعيني الراهبة في لوحة احمد صبري المشهورة وهما تبسطان عليك نظرتهما متسائلتين في ادب وذوق وحسن فهم ، كما لو كانتا تقولان لك اني فاهمة .. مدركة .. مقدرة .. كان جاري يشبك راحتيه على ركبة ساقه اليمنى التي اسندت على اليسرى . عيناه مثل قاربي نجاة . احسست نحوه باعجاب وامتنان وانا استرسل في الافضاء بما في قلبي .

اخرجت منديلي وعطست . كان التيار من خلف ظهري باردا . تمنيت ان يغلق احد باب الشرفة البحرية . كدت اصبح طالبا ذلك ، لكنني ضغطت على لساني ، وآثرت ان امضي في شرح وجهات نظري في الحياة والتنظيم والعالم الاخر والحقوق المتبادلة .

اريد احدا يفهمني .. ولا يضطرني ان اقول له : « بس خليني اكمل كلامي » اريد احدا يفهمني، وها انا اجده ، او فليدع انه يفهمني ويتركني على سجيتي . ان اكذوبة قد تكون ابلغ اثرا من حقيقة كبرى.

اثناء حديثي الى جاري ـ وهذا تنبهت اليه ـ دخل شاب يرتدي قميصا وبنطلونا .. اوما الى جاري من بعيد .. ثم جلس الى مقعد بجوار باب الشقة . كان المقعد الوحيد الخالي في الردهة خلا قبل دخوله بلحظات . كان الفتى يمسك بين يديه لفافة في حجم الكف. لا بد ان بداخلها علبة وزجاجة دواء اشتراها من الصيدليات المنتشرة تحت العمارة ، شيئا من هذا القبيل . لوّح بها الى جاري . ثم امسكها في حجر . اوما له جاري واصلت الحديث . تنهدت فقد كنت قد قلت الكثير ، لكن كان لا زال في قلبي الكثير ايضا .

خرج الدكتور مع الدكتور رحمي وتوجها الى الشقة المقابلة .. شقة العمليات .. قال عبدالله انه سيجري له كشفا شاملا . عندما غابا هناك نهضت وذهبت الى الشقة الثانية .. اربع غرف ملآنة باولاد يبكون وينامون على بطونهم .. ويكادون ان يكونوا غائبين عن الوعي .اجرى لهم استئصال اللوزتين في الصباح .. كان باب غرفة العمليات مفتوحا . الدكتور اسكندر يقيس لزميله الضغط .. ارتسمت ابتسامة وادعة مطمئنة على شفتي الزميل كل من يحل عليهم الدور ، ويقدر لهم ان يدخلوا للكشف او العلاج تبدو على شفاههم ابتسامات الرضا والطمانينة .. ربما ينسون ايضا متاعب الردهة والانتظار .

عدت . جلست الى مقعدي السابق . قلت لجاري بلهجة ساخرة: كل شيء له اخر . ثم ظهر الدكتور اسكندر وزميله المريض عائدين من المستشفى المقابل . دخلا غرفتهما ، واغلق عبدالله الباب خلفهما من جديد . وقال ربما دعاية لمخدومه :

ـ الدكتور رحمي لف على دكاترة اوروبا كلهم !

قال الصعيدي وطيد البيان ذو الشارب المفتول وقد رابط الى جوار باب الطبيب

ـ سايق عليك النبي .. يا عبدالله .. ادخل الاولاد الصغار دول.

اشار الى ابني ، وطفل المراة التي تركت في البيت اولادا يتعرضون للاخطار .

قلت له بابتسامة مريرة :

ـ وانت ياحاج .. موش من الصبح برضه ؟

رد بشهامة :

ـ احنا .. على كل حال .. نقدر نستحمل .. انما الاطفال والحريم ..

خرج الدكتور رحمي من الغرفة بعد ان حياه الدكتور اسكندر بحماس ومودة .. وعاد الى مكتبه ،وقد ثبت على جبينه عدسة محاطة باطار اسود .

دخل عبدالله مع الدكتور ، واغلق الباب وراءه .. ثم عاد وفتحه بحركته المفاجئة السريعة ووجه الكلام لجاري بصوت مرتفع :

ـ الجهاز .. جهاز السمع جبتوه ؟

استدرك . والتفت الى مرافقه الشاب عند الباب ، وقال له بصوت عادي :

ـ سماعة الاذن .. السماعة صلحتوها ؟

مد اليه المرافق يده باللفافة واشار الى جاري فنهض .وهرول الاثنان الى غرفة الكشف . اغلق عبدالله الباب خلفهما وواصل طمانته للزبائن القلائل الذين بقوا في الردهة حتى قبل منتصف الليل بقليل .

فلسطينيات عن الحب والموت ...

(١)

(كلما لحت ببالـي)

بنفر التاريخ من جلدي وردا وبثور

امنح الاعشاب والاطفال اسماوحضور،

يطفر الزهر على صدري

وتصفر ثمارالبرتقال ..

كلما لحت ببالـي

آه تلقي حملها فوقي الدوالي

تعبر الساحة احزاني غيوما

وخيولا همجية ،

يقع الظل على وجهي من خلف الجبال

تبتدي في القلب

دوامة ميلاد وموت ابدية

ينتهي في سؤالي ..

كلما لحت ببالـي

يأخذ العالم شكل البندقية

والرجال ..

(٢)

آتيا كان الى عينيك في اللحظة ،

في كل العصور

وبقلب الاغنيات .

انه يأتي ويأتي ، الخطوات

فوق قلبي ياسمينات ودفءوبخور.

ابدا يأتي ويأتي لك باذان الغدائر

عبر اسلاك من الاعصاب والذكرى

وكتان الستائر

حاملا للشمس والظل على الاسطح

دهشات جديدة ...

آه من قاع المسافات البعيدة

ابدا يأتي الذي كان مقيما ومسافر..

(٣)

عندما تغرق في الذاكرة المدن

ويطفو الصمت

والحرف يديـن

ويفيض الماء والاحزان

من جرحين في الكف وفتحات العيون

عندها آتيك كي امسحها

بالقلب اشجان الضفيرة

ومعي من موسم الاحجار بقيا ثمرة،

عندها ادعوك :« سمرائي الصغيرة »

وبقلب الليل نمضي،لنسمي شجرة..

يعرف العالم ، دوري بعينيك

وصفصاف حزين

اننا لم نصنع الحائط والرعب وصحراء الحنين

(٤)

حين في العينين تذكار الذي كنت

وفي الافق الصهيل

عائدا كنت الى قلبي من قاع المسافة

وتلاوين الفصول ،

نافضا عن كتفي تاريخ ميلاد الخرافة

وانتصارات الوحول ..

لم اكن قط غريبا –

مد لي كفيه تل

ضحكت بضع شقائق

ارجفت سبع زنابق

انني اعرف كم تخفـق في اللحظـة

يا قلب الجبل..

(٥)

يوم سمتك الشفاه

«زهرة المدن » التي ماتت وخانتك الصـلاة

وانتهى المأتم في قعر المرايا الحاقدة،

كنت ادعوك المدينة

وببالي عرس صقرين ،اناشيد،وزينه

كنت احصي البرتقالات

التي صارت رجالا ونجوما تتوهج،

كان ينمو من اغاني ، التي لم ارو ،

اطفال وعلّيق ونبتات بنفسج ..

كان للعدد بلثم الزهـر قلبي وبعـد المائـدة ..

(٦)

اسميك : زيتونة القلب ،

قنديل زيتي ،

وادعوك : ضوءه ...

اسميك : مرآه ...

(٧)

لم يكن اجمل من عينيك ،

او احلى ، احن

انني ادعوهما ،

ادعوك – كالامس – الوطن ..

(٨)

اعرف الانثى التي تنزل

من قيثارة العازف في الليـل

وادرى من تكون –

لفلسطينية العينين في قلبي الحنين.

(٩)

يا أميـرة

انني خبأت احزانك في قلبي

قرب الصمت

واللهفة ، والجرح الاخير ..

انا لو كنت جزيرة

كنت بحرا حول عيني وسور . .

(١٠)

عندما تهجره عيناه والقلب يسافر

وتغاويه الوجوه

لا يرى وجهك يا ذات الغدائر

لا يرى عينيك يـا ...

يمضي ، يتيـه –

كل ما تبصر عيناه كريه

(١١)

انني اكثر اطفالك يا ذات العيون

السود شوقا وبراءة –

انني اعرف ماذا يمزق القلب ،

يحيل الحزن كوفية صوف وعباءة

(١٢)

ينفض الوحل عن المعطف ،

والحزن وقطرات المطر

آه لويستطيع انينفض اشياء اخر..

(١٣)

.... وحلمت :

ولدت ما بيننا الاسوار ، عدت

مثلما بالامس ، صحراء،جزيرة !!

اعلى الكابوس ان يحتل

في الليل جبيني ، والظهيرة ؟!

(١٤)

كان في (البوابة) العالم يبكي ،

كان قلبي ناثرا وردا واقواس قزح

عندما ضيعت عينيك ووجهي والفرح

(١٥)

كلما ارقه الشوق لعينيك ، ابتكر

لـك اسمـا ،

غيرما تعرفه الريح واطراف الشجر –

امس كنـت اللـه ،

درب السر ، واليوم البشر ..

(١٦)

انني اعرف من اي المواويل تطل الشمس

والفرحة من اي الحقول .

انني اعرف – بالحدس وفي قلبي –

فلسطيني في كل الفصول ..

(١٧)

عندما تسقط بين النجم والاعشاب

والطفل الذي يولد اطراف المسافة

يسقط العالم – حيفا – بين كفينا،

وتنهار الخرافـة ...

(١٨)

امس كنا فلقتي رمانـه

تسبح في فسحة زرقه

والتقينـا –

اينا الساكن في الاخر،من قلبك ام قلبي

كانت ، صدفة ، اول خفقة ؟!

(١٩)

اعرف الكف التي امتدت الى وجهي

في الليـل ،

وادري من تكون الشجرة ..

رئتي اغنيـة الامس ،
وريـح
وذراعـي ثمـرة ..

(٢٠)

خمّني – آه قليلا – ما الذي احمل
في قلبـي
غير الحزن ، والعالم والجرح القديم .
خمّني – حيفا – لاجلي ،

(٢١)

ودعي السر بعينينا يقيم ..
باحث كالامس ، في الشهوة ،
عن نجم وايام بلا تاريخ ،
عن حزن وبئر وخيالات زمن .
باحث – اعرف كم تخدعه الكلمات –
عن حبة ترب ، عن وطن ..
ايها الوجه الحزيـن
لاجئا كنت ، وما زلت ،
وادري ما هموم اللاجئين ..

(٢٢)

همّني ، ما همّ ان يعرف ،
او ينكر موتور دروبه
انني ادرك اني شهوة للحب ،
للموت على صدرك يا ارضي الحبيبة .

(٢٣)

واقف كالظل بين الميت والمولود ،
والحزن الذي يغتال فرح الاغنية
واقف كالامنيه
وعلى كل الدروب
وبلا حب وشوك او صليب ..
انني ادعوك بالاسم : الغريب ..

(٢٤)

صامتا كان النهـر
– لم نشاهد شجرة ، عشبا على مـد
البصر –
من هنا مر المجوس
فاختنق المو ّال في صدرك ،
واصمت ، اورفيوس ..

(٢٥)

انه يحمل للعالم ، غير الصمت ،
واللعنات ، حكما بالادانة :
« حفنة الماء التي كنت ،
ستنحل بخارا ..
آه .. لا يحتاج هذا للكهانه» !!
ولان الوقت قد فات ،
لان الحاجلة
لم تعد تجدي ، يسلّ السيف للاخر ،
يهدي المقصلـة ..

(٢٦)

كنت استدعي اغاني التي ضاعت ،
ووجهين واسما للحبيبة .
انني اعرف ان القلب ،
كالريح ، حقيبة ...

(٢٧)

حط قلبي مثل دوري على اطول عشبة
بين مـا باح وقالت ،
ولدت شجرة صدق وورىقات محبة .

(٢٨)

شجرة القلب التي تطرح حزنا ومطر
طرحت امس حكايات آخر
(دير ياسين ، اريحا ، والصفار)
آه ياليـل الحصار
كلهم يعرفها تلك الطريق
التي اولها ، الاخر ، اشياء الحريق ..

(٢٩)

صامت كالنجم ، كالعشبة ساكن :
انها تنكرني هذي المدائن
وانا د ّبانها الاوحد والكف المعيدة
لاغانيها الجديدة ..

(٣٠)

هل اميـن
وانا اعلم ان الملح في الشهوة ،
ان الحب كالصمت يخون ؟!

يا بـلادي :
(هوذا الخبز وهذي الخمر)
في عينيك ، كالامس معادي ..

(٣١)

يملأ الظل دروبي بطيوف ،
بعضها وجهي الذي ضاع
وصوتي ، وغبار الامكنة
انظري كيف يفور العالم الاحدب
في قلبي وتهوي الازمنة
انظري كيف تقوم
من ركامي شجرات وعناقيد دوالـي
ونجوم ..

(٣٢)

انني اعرف عن ليلكة اخرى ،
ستنمو في الجبـل
بين صفين من الاحجار ،
ادري انها جثة شاعر ..

سوف لا تبقى وحيدة
قط ، لن تبقى بلا ري ، وحيدة ..

(٣٣)

وجدوا ست رصاصات ، دماء ،
وبقايا اغنية ،
وجدوا في القلب خنجر
مزقت شفرته مقطع حب ،
رسم طفلين ومنديلا معطر ..
كلها لن تتكر ّر
آه ، ادري انها لن تتكرر ..

(٣٤)

بعد في قلبي ، اطفال – عجائز
وخيـام
بعد ، يا دار السـلام
انني حطمت من اجلك ما بيني
وبين الموت من سور
وصمت وحواجز ..
في السكـوت
ينزف الظل على المرآة دما
وتجاعيد واشياء وحيدة ،
ينزف القلب اغانيه الجديدة
ويموت ..

يتبقى انه الموت رحيل ،
انها الرحلة عود للاصول ..

(٣٦)

انحنـي للمـوت
للحب بقلب الموت والدهشة –
حتى النسر يتعب
صرت من عينيك ،
من نفسي اقرب ..

(٣٧)

انني العائد في كفيه بين الدم وردة
هيئي للعائد المرهق زادا ومخد ّة ..

يا صبيـه :
لم تنم من قبل في المنفى القلوب الذهبية

(٣٨)

انحنى القلب على هيئة قوس ،
ثار لحظات ،
تغني .. وسكن .
آه ، للحب الذي يسكن قلب الموت
قاموس ، وزهر ، وزمن ..

(٣٩)

علّمي قلبي انحناء الغصن للكفين ،
والحب بصمت
علميني كيف استقبل بالبسمة موتي .

(٤٠)

اسندوا رأسي بترب الوطن :
برمال من اريحا وصخور
تصبح العتمات في عيني نور ،
انفض الاحجار عن صدري والقـي
كفني ...

(٤١)

خال قيصر
بعدما غيّر اسمينا وداستنا الدواليب
الرهيبـة
اننا متنـا –
ولكـن الحبيبة
اسمها بعد فلسطين ، وقلبـي بعد
اخضر ..
الحبيبـه
اسمها يبقى فلسطين ويهوي كـل
قيصر ..

(٤٢)

آخر الليـل ...
يظل الباب مفتوحا وقلبـي ؟
ربما تقبل يا ضيفي الصغير
والاخيره ...
ربما .. لي في عيني فلسطيني بدء
ونشور .

دبي حسن النجمي

ما بعد التجربة

فقدت بالامس غشاء الطهر والبكارة ،
وذقت كل مـا حوته التجربة :
الرعشة الكبرى ، وذل الخوف ، والمرارة ،
والنصر ، والاثمار بعد المحل للعيون الطيبة .

لم أغتصب ، ولم يغرر بي نضار ،
بل كان للطقس الغريب سحر الاكتشاف
الداخل العتيم كان فيه بعض ما يعطي فحن" للنهار ،
والافق كان زورقا يدعو لجولة البحار .

ما كنت بحارا شديد العود عرافا بما تخبيء الرياح
فكل ما عرفت من طلاسم البحار لم يعد الضفاف ،
وما حكته لي سلاسل الامواج والاصداف .

البحر كان صاحبي ، والتل ، والوادي ،
والجبل الاشم فوق قريتي ، والسهل ، والزيتون .
وكنت كالفراشة الصغيرة الجميلة الجناح
ترقص فوق الورد في ندى الصباح
ناسية للقحط ، والدمار ، والوباء ، والسجون .

وكان ان رأيت ما رأيت في زمن البراءة :
القاتل الغدار يعطي ثروة القتيل تقديرا على الكفاءة ،
ويشنق الآباء ان لم يجلبوا البنات للاجلاف ،
ويفخر المنو"رون بالانواع من جماجم الصفار
تزين الجدران في بيوتهم وتخلب الانظار .

فقدت بالامس غشاء الحلم والرؤيا ،
تفتحت عيناي ، بعد الهزة الكبرى ، الى الانواروالرؤية
تمزقت اجنحة الفراشة الجميلة الالوان
بالشوك والنيـران
عرفت طعم القحط في الدنيا
ولوعـة الحرمـان .

وكان للطقس الغريب سحره المثير :
الطوطم القديم حطمناه بالاقدام ، مزقناه بالاسنان
ثم جمعنا حوله ما عندنا من حطب قديم
واضرمت به النيـران
ثم رقصنا حوله ، واغتسلت اجسادنا بالعرق المدرار ،
وردد الجميع ما انشده الزعيم
تعويذة تنجي من القحط وتأتي بالكثير .
ثم جبلنا من رماد الطوطم المحروق تمثالا صغير
علقه الزعيم فوق صدره علامة السلطان ،
وقال : « سبحوا لهذا الرمز تدليلا على الشعور
بالشكر والعرفـان » .

تعويذة تنجي من القحط وتأتي بالكثير .
الطوطم الجديد شيدناه بالايدي وعلّيناه بالاكتاف ،
ثم اجتمعنا حوله ، وسجد الجميع ركّعا علامة العرفان
وفاز بعضنا بما اشتهى ، ولم يفز كثير .

البحر كان صاحبي فتقت للتطواف
اصابني ما قد اصاب السندباد
في الرحلة الاولى من الشوق الغريب للابحار ،
ورؤية الشعوب والامصار .
ولم تكن بضاعتي مما يفاخر التجار
بعرضه على الملوك من حرير او لآل ،
بل حفنة مما رماه البحر ـ صاحبي ـ على الرمال
من صدف منـوع الاشكـال
وكل قطعة كأنهـا مطياف .
ظننت ان الناس مثلي يعشقون الضوء والالوان
او ما يقول البحر للسذج من اسرار
عبر الحفيف الحلو يأتيهم خلال الريح والاصداف

عرضت ما معي فلم افز سوى بالهزء والاساءة .
رأيت في رحلتي الاولى كثيراً من الدناءة
طوردت في الاسواق كالمجنون يدعو الناس للجنون
رميت دون تهمـة في ظلمة السجون
حتى تزوج الاميـر .

البحر كـان صاحبي ،
وعاد شوق السندبـاد
يدعو فتاه الغر للترحال ،
يدعو لخوض التجربة .
الخوف من ريح ، من موج ، من حيتان
صار حنينا للبعيد ، للجديد ، للحياة المرعبة
بكل ما فيهـا من العنفوان
فعالم الرؤى الذي تنقصه الجذور
تمتد في قلب الزمان والمكان
يظل عالمـا بلا نسغ ولا زهور

ركبت ظهر الموج مختالا بما احمل من تجاره
في رحلتي الاولى حملت للدنيا
بضاعة ليست سوى حجارة
لكنني الآن عليم بالحقيقة العليا :
الناس يحتاجون للحكمة من حكيم
يدلهم على الهدى ، يفوه بالبشارة
للتابعين ، ان عصر العدل والطهاره
يأتي اذا ما قد أطاعوا طاعة عميا

تجارتي اذن من حكمة متقنة العبارة
احفظها من كثر مـا رددها الزعيم .
أحفظها لما لها من قوة التنغيم ،
لما بها من روعة الاشارة ،
لانهـا تمنحني الفرصة للتفسير

لم يفقه الناس عباراتي ولا التفسير .
طوردت في الاسواق كالقو"اد يدعو الناس للدعارة
قالوا : « كفانا ما عبدنا من طواطم الاسلاف
ما لم يقت جياعنا حين اتى الجفاف » .

هربت من انيابهم ولذت في مغـارة
ليس معي سوى الاحساس بالمرارة .

جامعـة انديانا (اميركا)   محمد عصفور

سماء مليئة بالنجوم

قصة بقلم وليد حاج عبد

لعل كل شيء اصبح ينضح بالمرارة دفعة واحدة عندما ارتفع انين الناي الذي كان يمسك به احد القرويين ممن جلسوا معي لتناول الشاي في حضن شجرة الكينا العجوز في باحة المدرسة .. كانت المرارة من ذلك النوع الذي يحتبس في الحلوق ويلجم الحناجر فلا يستطيع احد البوح به او التعبير عنه ولا يدري مبعثه بالضبط ... أهو غناء ذلك القروي البسيط وألمه الخفي الدفين الذي ينساب من فوهة الناي تعاريج من النغم .. أم ذلك الضوء الذي ترسله القرى الفلسطينية والمدن المطلة من جبل الجليل الشمالي والتي تسمى الان بالمستعمرات وتقع في مجال النظر ومتناول اليد ؟. اجل ربما كان ذلك كله قطعة من المشهد الصامت الكئيب . كانت العيون مشدودة بشكل غريزي باتجاه الضوء .. أقصد ضوء المستعمرات والطريق المعبدة الصاعدة بينها ابتدأت تلتمع فيها من حين لآخر بعض الانوار .. وبلغ النغم الذي يرسله الناي ارتفاعا سمعته القرية الصغيرة كلها والتي لا يزيد عدد بيوتها عن ثلاثين بيتا .. وفي هجعة الغروب تسللت الكآبة تحت الستار الاسود الذي بدأ ينشر ظلاله : كل القلوب حتى الماشية لمس اللحن المرير قلوبها الوحشية فوقفت كأنها تصغي لصوت غامض بعيد يخرج من اعماق الارض فانعدم فيها كل ما يدل على الحياة .

ولمعت على جبين القروي بعض حبات من العرق على ضوء قنديل الكاز بفعل الجهد وبقية حرارة النهار .. وغنى الرجل وكان غناؤه موجعا حقا ، غنى حكاية من تلك الحكايات التي تعمر القرى وتعشعش بين جنباتها واكواخها الطينية وتبقى ماثلة في اذهان الكبار والصغار يجترونها في احاديثهم ويبوح بها الناي في الليل فقط .

وازدادت القبة السماوية ظلاما بتقدم الليل فتوضحت فيها النجوم قناديل معلقة ترعش بالضوء ، وتبدت لعينيّ مجموعات واشكال هندسية معقدة من النجوم .. قلت محاولا استعراض معلوماتي الفلكية الضحلة ومحاولا الخروج من بوتقة اللحن الكئيب ومفتتنا صمت الناي لحظات ، اجل قلت محدثا الرجال الملتفين حول طاولة الشاي :

ـ ذلك النجم .. اجل ذاك يدل دائما على الشمال ويسمى بنجم القطب ويقع في تشكيل من النجوم يعرف باسم ..

وهنا ندت من الشيخ الجالس الى جانبي ضحكة هازئة ..

قلت محاولا كبح جماح غضبي : ـ ما الذي تراه مضحكا في قولي يا حاج ؟

قال الشيخ بلهجة الواثق : ـ لست ادري كيف تغيرون الاشياء ايها المتعلمون وتسمونها بغير اسمائها !

قلت : ـ عجبا وما الخطأ في ما قلت واي اسم هو لذلك النجم حسب معلوماتك اذن ؟.

قال العجوز وهو يسحب نفسا من لفافته :

ـ ساقول لك ما الخطأ . ان جميع الرجال هنا وخاصة القدماء منهم يعرفون ابا عن جد أن ذاك النجم هو روح الشهيد عقبة .. وان تلك النجوم الثلاثة الضاربة الى الحمرة والتي تلوح بعيدة في الافق هم الشهداء الثلاثة ابطال معركة باب الواد وان ما من احد كان يراهم قبلها وما انقطعوا عن الظهور من بعدها .. آه يا بني ان لكل شهيد نجما يبقى يطوف في الافق وهكذا فان شئت اخبرتك باسماء البعض وان كنت لا شك اجهل اسماء الكثير الكثير .

قلت وانا لا استطيع ان اخفي دهشتي :

ـ اسماء غريبة حقا .. لم اسمع بذلك من قبل .

وعدت الى الصمت افكر في ما قاله العجوز اذ انني كنت ارغب في التخلص من خوف مبهم شعرت به يتحرك الى داخلي ويقبع هناك كقطعة من الثلج ! ذلك انه بالرغم من معرفتي لمدى تخريف العجوز وشائعات القرى فقد شعرت انني كمن لدغته افعى فقد استيقظ خوفي ولم اعد قادرا على كبح جماح القلق الذي استبد بي دفعة واحدة بعد ان كنت تشاغلت عنه قليلا ، ذلك ان مصير الرجال الاربعة الذين ودعتهم منذ قليل ليمضوا في مهمة فدائية داخل الارض المحتلة الواقعة على التخوم ، كان يقض راحتي ، خاصة ان كلمات احدهم ويدعى مازن لا زالت ترن في اذني

قلت اسأله وانا احدق في عينيه احاول سبر اغوارهما :

ـ الا تخاف على حياتك يا صاحبي ؟

قال بهدوء وبرزانة فيلسوف لم اعهده بها :

ـ واي معنى للحياة والعيش ما دام الارض يعمرها الحثالة ؟

قلت : كيف ذلك ؟

قال : هل يستطيع احد ان يسمي حياة او عيشا ذلك العيش الذي نعيشه بين المخيمات .. الواحد يجوع اكثر مما يشبع ؟ يمر العمر كله ولا يعرف الفرح ليلة واحدة ، كيف يسعني أن اعيش يا اخي بين الاضواء وانا مهلهل الثياب ؟..

وصمت قليلا وهو ينفث دخان سيجارته ليعود فيكمل : انا اصغر فرد في المعمورة يستطيع بكل اسف ان يشتم انسانا بلا وطن ..

قلت وقد افحمني حقا وانا لا ادري كيف استطاع ان يقول ما قال وبمثل هذا التركيز والوضوح : حسنا هل تذهب مثلا وانت تأمل في العودة ؟ بودي لو اراك .

حدق في التراب ونبشه بقدمه وقال : لست واثقا .. لا اريد ان اكذب ولا يستطيع احد ان يدعي ذلك لكنني ربما كنت واثقا وبقدر اكبر من شيء واحد ..

ـ وما هو ؟

قال : ـ انني واثق من انني سأنفذ مهمتي وسترى ، ربما سترى من هنا ، طالما ان الليل نقي ، اثارها .

وكان هذا اخر ما قاله اذ مضى الشباب بعد ذلك لمهمتهم .

وقبل ان ينفض المجلس من حول شجرة الكينا بعد ان قارب الليل على الانتصاف .. استطعنا ان نسمع دوي الانفجار الذي وعدني به مازن .. وبدأ انتظاري له ولجماعته وكان المجلس قد انفض من حولي .. وبدأ انتظاري لمازن وجماعته ..

كانت عيناي على الرغم مني تحدقان في الظلمة باتجاه المستعمرات والانوار الكاشفة تلهث مسعورة في البحث عن الرجال وشعرت انني ارتجف في الليل بالرغم من اعتدال الطقس .. ومرت الساعات بطيئة ثقيلة محملة بشيء مرعب لا استطيع له تحديدا .. وبالرغم من ثقتي الكاملة بمدى تخريف الشيخ في كلامه عن النجوم فقد وجدت عينيّ تجوسان خلال الفراغ الهائل المضاء بملايين النجوم وعندما استطاعت عيناي ان تتبينا فجأة وكطلقة وسط الصمت الواسع نجما ضاربا الى الحمرة فوق مكان الانفجار خلت انني اراه للمرة الاولى شعرت بشيء بارد كالمدية يغوص في قلبي وبأن ركبتيّ تعجزان عن حملي وانا اتمتم في حمى التشاؤم المجنونة :

ـ لا .. انه كاذب ، الشيخ يخرف فيما يقول انه كوكب يكثر فيه النحاس .

واختنقت الدموع ..

دمشق

وليد حاج عبد

محمد تيمور الناقد الأدبي والمسرحي

بقلم فؤاد دوارة

(في ذكرى مرور نصف قرن على وفاته)

« التمثيل في مصر وليد الامس وطفل اليوم ، ولا نعلم شيئا من امره في الغد . هو اليوم - كما يتراءى لنا - طفل عليل تحيط به الامراض وتكتنفه الاوبئة من كل جانب ، ونخشى كثيرا على حياته ، ان تذهب بها يد المطامع الشخصية التي تثور في قلو بقوم قاموا لاستدرار المال من جيب الجمهور بوسائل لا صلة بينها وبين الفن الصحيح »

محمد تيمور سنة (١٩١٩)

ما أشد شبه محمد تيمور في تاريخ ادبنا الحديث بسيد درويش في تاريخ موسيقانا .. لقد ولدا في عام واحد (١٨٩٢) ، وعاشا حياة قصيرة . ولكنها خصبة لامعة . فتوفي محمد في التاسعة والعشرين من عمره . ولم يمض عامان الا ولحق به صديقه سيد ..

ورغم ذلك فقد خلفا - كل في ميدانه - انتاجا غزيرا رائدا . لعلهما كانا يستشعران قرب الاجل ، فلم يرفعا كأس الفن عن شفاههما الا بعد ان اعتصرا اخر ثمالة فيها .

وفي كتابات محمد تيمور اشارات عديدة تفيض بالاعجاب والتقدير لسيد درويش وفنه قبل ان يجتمعا معا في أوبريت « العشرة الطيبة » التي ما زالت حتى اليوم ، وبعد انقضاء اكثر من نصف قرن ، احدى روائع مسرحنا الغنائي ..

والنقاد والدارسون مجمعون على ان العمر لو امتد بهذين الرائدين كما فعل بكثيرين من زملائهما واقرانهما لكان لمسرحنا وموسيقانا شان اخر غير شانهما اليوم .. غير ان هذا مما يدخل من باب « في الصيف ضيعت اللبن » فلنوجه همنا الى ما هو انفع ..

ان فترة النضج في حياة محمد تيمور لا تتجاوز السنوات السبع ، هي الواقعة بين عودته من فرنسا سنة ١٩١٤ ووفاته سنة ١٩٢١ ، وقد قضى جانبا منها في محاولة دراسة الزراعة ، وانصرف ردحا اخر الى العمل امينا للسلطان حسين كامل ، وما بقي منها عاشه للادب والمسرح فكانت حصيلته :

- مجموعة من القصص القصيرة الرائدة .
- رواية تنقصها بعض الفصول
- ديوان شعر .
- مجموعة من المقالات الاجتماعية والوجدانية .
- مجموعة من المقالات في النقد الادبي والمسرحي .

بالاضافة الى اضطلاعه ببطولة ثلاث مسرحيات اخرى ، ومشاركته الايجابية في كثير من الانشطة الادبية والمسرحية . وبصفة خاصة في « جمعية انصار التمثيل » « والمدرسة الحديثة » التي كان من اعضائها احمد خيري سعيد وطاهر لاشين وحسين فوزي وابراهيم المصري .

ونظرة واحدة الى قائمة هذا الانتاج توضح الى اي حد استأثر المسرح بالجانب الاكبر من جهود هذا الرائد الشاب . فقد عرفته خشبته ممثلا متألقا ، ومؤلفا أصيلا ومقتبسا ومترجما ، وعرفته الصحافة ناقدا ومؤرخا مسرحيا في وقت عزّ فيه مثل هذا الناقد المسرحي المؤرخ .. فضلا عن جهوده العملية الاخرى في خدمة الحركة المسرحية مخرجا وموجها وناصحا بين المحترفين والهواة على السواء .

لذلك لا نعجب حين نجد صديقه وزميل كفاحه زكي طليمات - استاذ المسرح العربي الحديث - يستهل دراسته التي كتبها عنه عقب وفاته بقوله :

« لم تشيع جمهورية الشباب الناهض شاعرا فحسب ولا نثرا من طبقة الارستقراطية وانما شيعت امير المسرح المصري بحق .. » (١)

وكذلك لن نعجب حين ندرس آثاره النقدية فنجد ان النقد المسرحي قد استأثر بغالبيتها ولم يدع لبقية الفنون الادبية سوى بضع مقالات قليلة لا تزيد على اصابع اليد الواحدة الا قليلا .

واذا كان مجال بحثنا قاصرا على جهود تيمور النقدية فمن الضروري ان نبدأ بمحاولة التعرف على العناصر التي اشتركت في تكوين ثقافته ، لان الثقافة بالنسبة للناقد بمثابة المعين الذي يغمس فيه قلمه ، وهي التي تحدد اتجاهاته واميالة والقيم التي يصدر عنها ويدعو اليها ..

* * *

اولا : مكونات ثقافته

منذ صباه الباكر تجاذبه مؤثران ثقافيان اساسيان :

المؤثر الاول مصدره البيئة الادبية الخصبة المحيطة بابيه (احمد باشا تيمور) البحاثة المتفرغ في اللغة والادب . لقد ورث عن ابيه اسماعيل باشا تيمور تركة كبيرة تزينها مكتبة ثمينة ، زاد عليها ، وحولها الى منتدى لا يكاد ينفض لكبار ادباء العصر وعلمائه ، ولم يغلقها في وجه مستشرق او شاري علم . ويبدو ان وفاة زوجة الحبيبة

فـي سن مبكرة (سيعيد ابنهـا الاوسط محمـد فعلتهـا بعد نيف وعشريـن عامـا) قـد زادت من انصراف الاب الى مكتبته ومنتـداه وابحاثه علّه يجد فيهـا السلوى والعزاء ، تشهد بذلك ابحاثه الكثيرة المنشورة في ميادين اللغـة والادب والتاريخ والمأثور الشعبي .

اب هـذا شأنه ، وبمـا اثر عنه مـن حدب شديد على ابنائه ، وخاصة بعد فقدهم لامهم ، لا يمكن ان ينجو ابناؤه من التأثر بهذه البيئـة الادبيـة الخصبة المحيطة به . فمـا اكثر ما كـان يشركهم في منتداه ، ويعرفهم بامهات المكتبة العربيـة القديمة ، ويحثهم علـى استظهار روائع الشعـر العربي في ازهى عصوره ، ومن بينها قصائد عمتهم عائشة التيموريـة ـ احدى رائدات الادب النسائي في مصر .

اما اكبر الابنـاء ـ اسماعيل ـ فقـد صرفته وظيفته الكبيرة فـي الديـوان السلطاني فالملكي عـن الاشتغال بالادب ، وامـا اصغرهم ـ محمود ـ أمد الله في عمره ـ فرحلته الطويلة معروفـة مع فنون القصة القصيـرة والروايـة والمسرحية وادب الرحلات بالاضافة الى جهـوده في مجمع اللغـة العربية و ((مصطلحات الحضارة)) ، ويبقى الاوسط محمد ـ موضوع هـذا الحديث ـ وقد كـان اسرع اشقائه تأثرا بهذه البيئة الادبية الخصبة . ((.. كان يحفظ وهو في الثامنة من عمره معلقة امرىء القيس وبعض مقطوعات نظمية من شعر العرب بارشاد والده ومساعدته فنمت ملكة النظم وكبر ميله للآداب فاستطاع ان يقرض الشعر وهـو في العاشرة من عمره وبدأ يكتب المقالات في الجرائد وهو لم يبرح المدرسة الابتدائية . وكان محبا للصحافة يصرف وقـت العطلة في تحرير الجرائد المنزلية التي كان يعدها تسلية على تمضية الوقت . ولما انتقل الى المدرسة الثانوية وتوسع في دراسة العلـوم العربية ... تحسن اسلوبه في النظم وارتقى ... اما كتاباته فـي الجرائد فكان يخص (المؤيد) بمعظم مقالاته ..)) (٢)

هذا هـو المؤثر الاول في ثقافـة تيمور ، وهـو مؤثر تقليدي اقرب للمحافظـة لان قوامه الادب العربي القديم ودواوين شعرائه ومؤلفـات اعلامه . تعرض له تيمور منذ طفولته المبكـرة ، فسرعـان ما اتى ثماره في قصائـده ومنظوماته ومقالاته ، وان لم يستطع مع ذلـك ان يجعل منه اديبا محافظا او دارسا متعمقا من دارسي الادب العربـي القديم كأبيه ، فقـد كانت هناك مؤثرات اخرى قامت بدورهـا الهام في تكوين ثقافتـه وتوجيـه كتاباتـه .

★★★

واهم هذه المؤثرات الاخرى واقربها لطفولته وصباه هي شهـوده التمثيل في فرقة سلامة حجازي وتعلقه الشديد به حتى انه ((.. قلما كان يخرج عن مواظبتـه في غشيـان دور التمثيل رغـم حـداثة سنه التي لا تتفـق مع السهر الطويل)) (٣) .

وسرعان ما أسفرت هذه المواظبة عـن اول تعبيرات فنية تمـرس بهـا محمـد تيمـور :

((ان شغفه بالمسرح واشتغاله به وهو صغير هو الظاهرة الاولـى لنزعته الفنية . شغف بالمسرح قبل ان ينظم شعرا . تردد على المسارح وهو غلام . شاهـد التمثيل فاخذ بالانوار الساطعة والملابس الغريبـة المزركشـة فاحبه كمـا يحب كل غلام ما يستهوي عقله الصغير ..(٤) فاذا به يتخذ ((..من بهو قصره مسرحا ومن اخويه وخدمـه واخصائـه))

(كـان زكي طليمـات نفسه على رأس هؤلاء الاخصاء) افـرادا لفرقته ممثـلا تارة امـام جدته العجوز وبطانـة المنزل ، واخرى امام جمـع من اصدقائه ، ذلك الجواب الصغير لدور التمثيـل ، المقلـد لما يصادف اعجابه من اطـوار الممثليـن ، المتحدى سلامة حجازي في انشاده ..))(٥)

وسيظل هذا الشغف بالمسرح والتعلق به هـو العنصر الغـالب المستأثر باكبر قدر من نشاطه الفني ، ممـا وضح مـن استعراضنـا لقائمة انتاجه ، وهـو ما يؤكـده رفيق عمره زكي طليمـات .

((لئـن قلت ان التمثيل كـان قبلة في مختلف ادوار حياته لمـا قررت غيـر حقيقـة يصرح بهـا كل ملتصق بهذا الراحل ..)) (٦)

ويرحل محمد تيمور الى المانيا سنـة ١٩١١ لدراسة الطب ، ولكن صعوبة اللغـة الالمانيـة تحول بينه وبيـن المضي الى غايته ، فينتقل الى فرنسا لدراسـة القانـون ، ولو ترك لشانه لـدرس الادب والمسرح ، ولكـن تلك دراسات لا يمكـن ان يرضاها الاب المحافظ لولده وهو يرى هوان شان رجال الادب والمسرح في عصره .

ومن حسن حظ المسرح المصري في تلك الفترة ان محمدا لم يول دراسـة القانـون ما اولاه لدراسة المسرح الذي ملـك عليه جمـاع قلبه منذ صباه الباكر ، فطوال السنوات الثـلاث التـي قضاهـا فى فرنسا ، كـان لا ينقطع ليلـة عـن حضور التمثيـل الا لامر هام))(٧)

وفي ((مذكرات فرنسا التي يقول شقيقه محمـود انها ((صحيفة مـن صحائف حياته كتبهـا بنفسه ، لـم يخط فيهـا غير الحقائق فهي مذكـرات بالمعنى الحقيقي .. وجعلها في الظاهر تاريخا لحياة غيـره ولكنهـا فـي الحقيقـة كانت لنفسه)) (٨) .. في هذه المذكـرات اشارات الى ممثل فرنسي بمسرح ((الاديون)) اسمه ((درفتين)) كـان محمـد يلتقي به كثيرا ويناقشه في مختلف شئون التمثيـل ، ويحضر معه بعض المسرحيات (٩) ولعله اخذ عنه بعض اصول الالقاء والتمثيل .

وفي هذه المذكرات ايضا تصويـر لمجلس ادبي في باريس احتدمت فيه المناقشـة وكـان مـن بين المشتركيـن فيها فتيات فرنسيات مثقفات متحررات (١٠) وفي مقـالات محمد تيمور التي نشرهـا عقب عودتـه دلائل كثيرة تشيـر الى عمق قراءاته في الادب الفرنسي ، والمسرحـي منه بصفـة اخص ..

على ان المسالة كانت اخطر بكثير من مجرد قراءات وتأثرات ادبية وفنية .. وكانت مواجهـة حضارية كاملـة بيـن مـا جاء به تيمور في عقله ووجدانه من قاهرة اوائل هـذا القرن وبيـن كل مظاهر الحضارة الاوروبيـة المتقدمـة بكـل وجوههـا السياسيـة والاقتصادية والفنية والمعاشيـة ، واذا كـان المسرح قـد استأثـر بالجانب الاكبر من هـذه المواجهـة ، فمـا ذلك الا لان تيمورا رحل الى فرنسا وفي قلبه حـب مشبوب لهـذا الفـن الساحـر المثيـر .

ولم يكـن تيمور اول من تعرض في تاريخ ثقافتنا المعاصرة لمثل هذه المواجهـة الحضاريـة خطيـرة الاثـر . فمـن قبله تعرض لهـا رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ، ومن بعده طه حسين وبيرم وتوفيق الحكيـم وحسين فوزي .. وعشرات غيرهم ممن تركـوا في ثقافتنا اعمق الاثـار ، وكانت مواجهتهـم للحضارة الاوروبية في فرنسا عاملا حاسمـا فـي تكوينهم الثقافـي ...

ومن المهم ان نلاحظ ان هؤلاء الرواد جميعا ، كانوا مشغوليـن ببلادهم طوال هـذه المواجهـة اكثر من انشغالهم بالحضارة الغربيـة ذاتها ، او لعل الاصوب ان نقول انهم كانـوا يشهدون مظاهر هـذه الحضارة ويدرسونهـا وقلوبهم مفعمة بحب بلادهم ، لا يكفون عن المقارنة بين احوالهـا وبيـن ما يرونـه في اوروبا من تحرر وتقـدم ، ومـن ثم اعتبروا انفسهم مسئولين عن نقل مـا رأوه الى بلادهم علهم ينجحون في ايقاظهـا من سباتهـا لتلحق بركب الحضارة الذي فاتها منه الكثير .

على ضوء هذه الحقيقـة يمكـن ان نفهم لماذا كتـب محمد حسين هيكل روايته ((زينب)) في باريس وسويسرا ، وكل احداثهـا تدور في الريف المصري ولماذا كتب بيرم اروع ازجاله في تصوير الحياة في ازقة القاهرة وهـو منفي في باريس ، ولـماذا الف توفيق الحكيم روايتـه الثورية ((عودة الروح)) في باريس ايضـا ، وكل ابطالهـا من الفلاحين وابناء الطبقـة المتوسطـة في مصر ..

ولم يختلف محمد تيمـور عـن هؤلاء الرواد ، فاذا كان لم يكتـب عمـلا هامـا في فترة اقامته بفرنسا ، فـان كل تفكيره ومشاعره كانت مشغولـة بمصر واحوالهـا ، يقول شقيقه محمود :

((.. كـان قلبه في ذلك الوقت يلتهـب بنار الاصلاح للادب والمسرح المصري ، وكانت خطاباته الي مفعمة بارائه واميالـه في سبيل

ذلك . تفتحت عيناه فرأى بغير عين أمس ذلك النقص الهائل في الادب العربي والمسرح المصري فغيَّر كثيرا من مذاهبه القديمة تيقن بخطئها وذلك ما دعاه لاهمال كتاباته في طوره الاول ..(١١) .

« .. كان يطلب مني دائما ان اوافيه في خطاباتي عن الحركة التمثيلية في مصر والروايات الجديدة التي الفت او عربت ..» (١٢)

وكانت هذه المواجهة للحضارة الغربية بمختلف صورها الماديه والفنية والفكرية هي المؤثر الثالث الحاسم في ثقافة تيمور الشاب وفي توجيه كتاباته النقدية .

* * *

وثمة مؤثر رابع يشترك فيه كل الفنانين والمفكرين .. بل كل المواطنين ـ وان اختلف حظ كل منهم تبعا لمقدار وعيه واطلاعه ومدى حرصه على العمل من اجل تطور بلاده وتقدمها .ونعني به ثقافة العصر، او مجموع الافكار والقيم السياسية والاجتماعية والفنية السائدة خلال السنوات المصاحبة لنضج الكاتب وانتاجه ، مما لا بد ان تنعكس اثاره ، بصورة او باخرى ، في كتاباته .

فاذا نذكرنا ان تيمورا ولد سنة١٨٩٢ ، وانه بدأ يكتب وينظم الشعر ، وهو تلميذ بالمدرسة الابتدائية في نحو العاشرة من عمره، وهي اقل سن يمكن ان يعي فيها بمجريات الاحداث العامة في البلاد ، ويتأثر بافكار المصلحين والادباء ، وان اخر كتاباته التي بين ايدينا نشرت سنة ١٩٢٠ ، لانه مرض بعدها ثم توفي في ٢٤ فبراير ١٩٢١ ، امكن ان نحدد فترة التأثر والتأثير في حياته بشكل عام بالعشرين سنة الاولى من هذا القرن .

في مستهل « تلك السنوات كانت مصر مهيضة الجناح بعد هزيمة الثورة العرابية ، واحتلال الانجليز للبلاد ، ولم تستيقظ الا على صوت الزعيم الشاب مصطفى كامل يجاهد بالقلم واللسان من اجل الحرية والاستقلال ، ويؤلب الرأي العام العالمي ضد فظائع الاحتلال الانجليزي في « دنشواي » وغيرها من المناسبات ، فسرعان ما دفع حياته ثمنا لهذا الجهد الفردي المستميت ، وخلفه في النضال محمد فريد ، واحتمل السجن والنفي في سبيل نفس الغاية النبيلة ..

وصحبت هذه الحركة وتلتها مظاهر عديدة لليقظة الوطنية اتخذت اشكالا واتجاهات مختلفة . قاسم امين يدعو لتحرير المرأة وانشاء الجامعة ، ولطفي السيد مع حفنة من الكتاب الموهوبين،من بينهم هيكل ، وطه حسين وعلي ومصطفى عبدالرازق ، يضعون ملامح الشخصية المصرية القومية ، ويبشرون بكثير من افكار التحرر والاصلاح على صفحات « الجريدة » ثم « السياسة وكان من مظاهر هذه الحركة الالتفات الى تاريخ مصر القديم والدعوة الى بعثه واحيائه.

وفي سنة ١٩٠٨ افتتحت الجامعة المصرية وقامت بدور كبير في تطوير الحياة العلمية والفكرية ، واسهمت في بعث التراث العربي القديم ودرسه بالمناهج الاوروبية الحديثة ، بالاضافة الى جهود دار العلوم في هذا السبيل .

وفي ميدان الابداع الادبي كان شوقي وحافظ ومطران قدافادوا من جهود البارودي في تجديد القصيدة العربية ، واخذوا يضعون اسس الشعر العربي الحديث كل في اتجاه ، والتقى العقاد بالمازني وشكري واضافوا لبنات جديدة الى بناء الشعر ، واخذوا يطورون مفاهيم النقد الادبي متأثرين بالمدرسة الانجليزية الرومانسية بصفة خاصة .

ونشر محمد المويلحي .. « حديث عيسى بن هشام » لكي يأتي بعده هيكل فيؤلف اول رواية في الادب العربي الحديث ، في حين كانت القصة القصيرة تتعثر في خطواتها الاولى في انتظار جهود محمد تيمور واصدقائه اعضاء المدرسة الحديثة : احمد خيري سعيد ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزي .. الخ.. اما المسرح فقد بدأ طورا جديدا على يدي جورج ابيض وعزيز عيد وعبدالرحمن رشدي، وان ظلت المسرحية الغنائية والهزلية هي السائدة مع ذلك .

ونشبت الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٤ ، واعلنت انجلترا الحماية على مصر وكممت بالاحكام العرفية الافواه ، واخذت خيرات البلاد لتموين جيوشها ، وقادت ابناء مصر لصد الهجوم التركي على صحراء سيناء ، فاستشهد منهم الاف عديدة .

وصبر المصريون على هذا الهوان ، وحاولوا ان يخففوا من وقعه بالنكتة والاغنية شانهم في كل العصور ، على امل ان يتحقق لهم الاستقلال بعد انتهاء الحرب ، فلما تنكرت بريطانيا لوعودها ،هب الشعب عن بكرة ابيه في ثورته الضارية سنة ١٩١٩ .

ومهما يكن من نتائج هذه الثورة واحداثها فالذي لا شك فيه انها كانت عظيمة الاثر في بعث الشخصية القومية المصرية وتأكيدها وتجديد اساليب الفكر والعمل والشعور .

يقول الدكتور حسين فوزي :

« عندما نستعرض حركتنا القومية نطالع صورا من التطور ، بل من الطفرات ، تتناول حياتنا السياسية بفضل البطل الخالد سعد زغلول ، وحياتنا الاقتصادية بفضل الرجل العظيم طلعت حرب ، فحياتنا الذهنية بفضل محمد تيمور والمازني وطه حسين والعقاد ، فحياتنا الفنية بفضل نجيب الريحاني ومختار المثال والمصور محمود سعيد.. والموسيقي سيد درويش .» (١٣)

هذه المامة سريعة بما اسميناه ثقافة العصر ، او مجموع القيم والافكار السائدة فيه ، وفي كتابات محمد تيمور اصداء واضحة لهذه القيم والافكار ، واهمها بلا جدال الحرص الشديد على الاستقلال وتميز الشخصية القومية المصرية في الحياة والفن على السواء، يقول شقيقه محمود :

« ان اهم فكرة اختمرت في رأسه وما زالت تكبر وتتسع « فكرة تمصير الاداب » ، اي ان تكون ذات صبغة مصرية والوان محلية..» (١٤) ويقول يحيي حقي عن قصص محمد تيمور القصيرة :

« لا يكمل تاريخ القصة الا بالوقوف عند آثاره القليلة وتأمل دلالتها .. وقيمتها في تاريخ ادبنا الحديث انها نادت في عهد لم يألف هذا النداء بعد بضرورة خلق ادب مصري محلي صادق في تعبيره لا يقتبس اخيلته من الصحراء ولا من الغرب ، فترى محمد تيمور يصرح ان سبب تدهور التمثيل الفني هو تهافت « اجواقنا » على تمثيل الروايات المترجمة التي لا يفهمها الشعب المصري ولا يرى فيها شيئا من اخلاقه وعاداته ، واذا كان هيكل قد طرق هذا الباب بوحي من عقله ، فقد جرى خلفه محمد تيمور بوحي من روحه وفؤاده ومزاجه الحساس وكبريائه .. فكان عمل محمد تيمور اثباته ان المجتمع المصري في المدن والريف قادر وحده ان يمد الكاتب المصري بقصص فني بالمعنى المفهوم لدى الغرب من حيث الشكل والموضوع بل اثبت ان كل ما يخالف هذا الادب هو نشاز وزيف وتدليس . ان كل من جاء بعد محمد تيمور مدين له بهدمه لهذه الشكوك وازاحتها عن سبيله » (١٥).

ونضيف ان اهم فكرة صدر عنها محمد تيمور في نقده الادبي والمسرحي هي نفس هذا الحرص على وضوح معالم الشخصية المصرية وتميزها ، وعنها تفرعت دعوته الى ضرورة تميز انتاج كل فنان بملامح خاصة مستمدة من شخصيته وتكوينه .

واذا كانت هاتان الفكرتان من المبادىء المقررة في اصول النقد الفني، فلا شك ان اليقظة القومية الوليدة ومطلب التحرر والاستقلال الذي سيطر على التفكير المصري في تلك الفترة هما المسئولان اساسا عن تأكيدهما في الكثير من كتاباته النقدية وغير النقدية .

على ان هذا ليس الا اثرا واحدا من اثار ثقافة العصر وقيمه السائدة على نقد محمد تيمور ، ولسوف نلتقي بآثار اخرى حين ندرس كتاباته النقدية بالتفصيل .

ويبقى مؤثر ثقافي خاص في تكوين ثقافة محمد تيمور الناقد، وتزداد اهمية هذا المؤثر حين تتذكر ما سبق ان قررنا ، من انه خص المسرح بالجانب الاكبر من كتاباته النقدية . ويتمثل هذا المؤثر من تمرسه بالمسرح ممثلا ومخرجا ومؤلفا ومترجما ،ومعاشرته الطويلة لكبار فناني المسرح ، وصداقته الحميمة للكثيرين منهم كجورج ابيض وعبدالرحمن رشدي وزكي طليمات ومحمد عبدالقدوس ، وفي احدى مقالاته يقول عن الاخيرين انهما « اقرب الناس الى قلبي كما اني اقرب الناس الى قلبيهما » (١٦)

هذا التمرس بالعمل المسرحي على مختلف مستوياته والارتباط الوثيق بفنانيه يكون عاملا هاما في تكوين ثقافة الناقد المسرحي ويمده بزاد وفير من الخبرة والمعلومات ، فاذا اضفنا هذا العامل الى العوامل الاربعة السابقة من ثقافة عربية تقليدية ،ومتابعة مبكرة للمسرح وشغف به ، ومواجهة للحضارة الغربية بمختلف مظاهرها،ووعي باحداث العصر وافكاره ودعاويه السياسية والاجتماعية والفنية ، ثم تذكرنا ما عرفناه من مواهب محمد تيمور ، وصدقه وحماسته للفن ، وحبه لبلاده وحرصه الشديد على تقدمها ، تكونت امامنا صورة ناقد كبير فذ ، فهل حققت كتابات محمد تيمور النقدية هذه الصورة ؟

فلنستعرض هذه الكتابات اولا ونحاول تقييمها قبل ان نجيب على هذا السؤال . ولنبدأ بكتاباته في النقد الادبي .

***

ثانيا : الناقد الادبي

كتابات محمد تيمور في النقد الادبي قليلة لا تزيد عن ثماني مقالات مع التجوز والتساهل ، وعن ثلاث مع التدقيق والتشدد ،ورغم ما فيها من ذكاء وصدق واراء ناضجة متقدمة ، فهي لا تمثل تيارا نقديا مؤثرا في ادب الحقبة ، ولا تضيف اضافات ذات بال الى الفكر النقدي المعاصر ، على عكس مقالاته في النقد المسرحي .

وقد كتب محمد تيمور مقالاته في النقد الادبي فيما بين عامي ١٩١٧ و١٩١٩ ، وهذا ما يدعونا الى التشدد في تقييمها بعض الشيء، ففي ذلك الوقت كان النقد الادبي العربي قد خطا خطوات عديدة نحو النضج والاكتمال ، والفت فيه العديد من الكتب والابحاث ، وتميزت فيه مدارس وتيارات ، فالى جانب المدرسة التقليدية المحافظة من الازهر ودار العلوم ، بدأت الجامعة المصرية منذ انشائها سنة ١٩٠٨ ترفد الحركة النقدية بابحاثها ودراساتها ، وظهر اتجاه آخر للاخذ ببعض مفاهيم النقد الغربي عند بعض السوريين المتمصرين كسليمان البستاني ، وروحي الخالدي ، وقسطاكي الحمصي صاحب « منهل الوراد في علم الانتقاد » ، كما ظهر المذهب الجديد في نقد الشعر على ايدي عبدالرحمن شكري وعباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني ، « وقد لخص شكري نظريتهم في الشعر ببيت صدر به الجزء الاول من ديوانه (١٩٠٩) وهو :

الا ياطائر الفردوس ان الشعر وجدان

ويتفرغ عن هذا المعنى المركز ، تحديدهم للشعر ووظيفته وموضوعه ولعمل الشاعر وعلاقته بشعره وتعريفهم للشعر الجيد ، وكأنه رأى مدرسة ادبية اتفق اعضاؤها على قواعدها وشروطها .» (١٧)

والى هذه المدرسة الاخيرة نستطيع انضيف كتابات محمد تيمور في النقد الادبي ونحن مطمئنون ، فهو يقدم لديوان شعره بقوله :

« ما هذه الا نفثات ضاق بها صدري فنطقت بها شعرا ، فان كانت تصل الى اعماق قلبك ايها القارىء الكريم وانت تتلوها لنفسك اكون قد بلغت الغاية التي من اجلها طبعت هذا الكتاب » (١٨)

والديوان نفسه حافل باصداء رومانسية كثيرة تؤكد تأثره بشعر عبدالرحمن شكري واعتناقه لمذهبه في « ان الشعر وجدان » ويكفي ان نستعرض عناوين قصائد الديوان ونقرأ من بينها : « الليل »« دمعةعين» « القلب » ، « نفس الشاعر » ... الخ . لندرك صدق ما نذهب اليه.

فاذا رجعنا الى مقالاته الاساسية في النقد الادبي وجدنا ما يؤكد انتماءه الى هذه المدرسة الجديدة ، مدرسة الوجدان والتعبير النفسي الصادق ، والتحرر في الوزن والقافية ، فنقرأ في مقاله عن شوقي بمناسبة قرب عودته من منفاه في الأندلس في اخريات سنة ١٩١٩:

« شوقي هو اول من وصف الطبيعة من الشعراء العصريين ، بل هو اول من اجاد وصفها ولو ضربنا صفحا عن قصائده في باب المديح ولم نقرأ منها الا الجزء الذي خصه بالغزل والوصف والحكم لرأينا في شاعرنا الكبير عبقريا عظيما لا يجود الزمان بمثله في كل آن » (١٩) .

وفي مقاله عن كتاب« المواكب» لجبران خليل جبران ، وقد كتبه في ديسمبر ١٩١٩ ، اي في نفس المرحلة التي كتب فيها مقال شوقي ، نقرأ هذا الرأي الهام :

« .. قد كنا نعيب على شعرائنا الشرقيين ايثارهم القديم على الجديد لاننا لم نجد لهم غير قصائد ساروا فيها على طريقة الشعراء السالفين دون ان يبتكروا لهم طريقة جديدة . اما اليوم فقد اتى جبران بما كنا في حاجة له . ولم يقتصر جبران على اختيار موضوع فلسفي نظمه في قصيدة طويلة ولكنه فعل اكثر من ذلك باختياره القوافي المتعددة والاوزان المختلفة فخالف بذلك الشرعة القديمة وابتكر طريقة جديدة نأمل ان يتبعه فيها الشعراء الشرقيون » (٢٠)

وتيمور في دراسته لشوقي يتتبع اطوار نضجه المختلفة ، (وتتبع الاطوار الفنية احدى سمات مقالات تيمور النقدية ، وهي اوضح ما تكون في تاريخه للمسرح ونقده لممثليه كل على حدة) فيلاحظ ان شوقي بدأ مقلدا لكبار شعراء العربية ، والمتنبي بصفة اخص، فقال الغث والسمين من الشعر ، ثم ما لبث ـ في طوره الثاني ـ أن تجلت شخصيته وعبقريته وان لم ينج من باب المديح « والمديح باب من الشعر لا يصح ان نطلق عليه اسم شعر » (٢١) .

ثم يصف تيمور طور شوقي الثالث بقوله انه:

« .. الطور الذي نفض فيه يديه من باب المديح كما يخرج البلبل من قفصه ليشدو على الاغصان فيحيي الصباح ويداعب النسيم ويذكر الله اذا القى الليل رداءه الاسود على صفحة الكون . في ذلك الطور ـ طورنا الحالي ـ لا يعرف شوقي غير شخصيته ولا ينظم الا من اجل شخصيته . ففي هذا الطور يبلغ شوقي ذروة المجد وتسجد الشعراء امامه معترفين بفضله وعبقريته » (٢٢)

ودعك مما في الفقرة السابقة من مبالغات مجازية ، فما من اجلها استشهدنا بها ، وانما من اجل تأكيدها لضرورة تميز الشاعر بشخصية خاصة به ، وان يكون شعره صدى صادقا لهذه الشخصية، ففي هذا التأكيد ، استكمال واستمرار لدعوة تيمور لضرورة تميز الادب المصري بشخصية مستقلة متميزة ، وهو في الوقت نفسه تعبير صادق عن مطلب الاستقلال والتحرر الذي كان طابع العصر ، فلا ينبغي ان ننسى ان المقال كتب ابان اشتعال ثورة مصر القومية سنة ١٩١٩ .

وهذه الفكرة نفسها واضحة في مقاله الاخير عن جبران حيث يقول :

« ..وجبران افندي من كتاب العربية وشعرائها الذين انتهجوا لانفسهم منهجا جديدا تجلت فيه شخصيتهم كالشمس في رابعة النهار» (٢٣) .« فاذا اتيت لاي قارىء بجملة من جمل جبران غير مذيلة باسمه لقال لك على الفور هذه جملة من جمل جبران .» (٢٤) .

وفي هذا المقال الاخير تنبه تيمور الى ان الشعر أسلوب وروح قبل ان يكون اوزانا وقوافي ، وان من النثر ما قد يحوي من روح الشعر الاكثر من كثير من الابيات الموزونة المنظومة :

« ... لا نرى فيما كتبه جبران افندي من نثر وشعر غير قصائد خيالية أوحاها اليه خياله الراقي وروحه الثائرة المتمردة فهو في نظرنا شاعر وما نثره المتداول بين ايدينا الا قصائد منثورة لم يجاره فيها شاعر اخر ..» (٢٥) .

ولمقال تيمور عن جبران اهمية خاصة اذ يقول في تقييم كتابه « المواكب » :

« .. لانبالغ في القول لو قلنا ان الكتاب هو خيرة ما اخرج للناس في عهدنا الحاضر ففيه تتجلى عبقرية جبران وفيه نسمع صراخ وحيه القادر ، ذلك الوحي الالهي المتمرد الذي ظهر لنا في هذا الكتاب ساخطا على قوانين البشر على لسان الفتى ابن الغاب بعد ان يشرحها ويحللها على لسان الشيخ، شيخ المدينة .

فجبران كتب لنا هذا الكتاب منتهجا خطة جديدة في اسلوبه الشعري وشارحا لنا افكارا فلسفية جديدة ايضا ، ولقد نجح نجاحا كبيرا يغبطه عليه كل اديب ..» (٢٦)

وهذا حديث لا يمكن ان يصدر عن عقلية متعصبة (٢٧) ، ولا من كاتب يدعو الى انغلاق عنصري كما يحلو للبعض ان يفسر دعوته الملحة لتأكيد الشخصية المصرية في الادب والفن وكل مجالات الحياة .. فتأكيد ملامح الشخصية المحلية لا يتعارض في وجدان محمد تيمور مع الانفتاح على بقية ارجاء الوطن العربي الكبير ، والا ما وجد في قلمه مدادا يعبر به عن هذا الاعجاب الكبير بكاتب لبناني كجبران .

* * *

وفي سنة ١٩١٧ صدر قرار باعادة تشكيل مجمع اللغة العربية، وكان نشاطه قد توقف بعد تشكيله الاول سنة ١٨٩٢ ، فكتب محمد تيمور مقاله الثالث الهام في مجال النقد الادبي ، فعرض فيه اهم مشكلات اللغة العربية والحلول المقترحة لها في محاولة لتحديد مهام هذا المجمع ، ثم ادلى بعدد من الآراء النافعة الجادة التي تدل على عمق ثقافته وفهمه السليم المتطور لوظيفة اللغة وصلتها الوثيقة بالحياة ومما قاله بالنسبة لمشكلات المصطلحات الاجنبية :

« اما مسألة الالفاظ الجديدة العلمية التي تخلو منها اللغة العربية فامامنا باب الاشتقاق وباب التعريب وعندنا من الكلمات القديمة المهجورة ما يصح ان نطلقه على كل لفظ جديد لا نجد له مرادفا عربيا. على اني لا اريد ان نأبى استعمال اللفظ الافرنجي اذا صقله اللسان وفي القرآن دليل ساطع على صحة قولي اذ فيه من الالفاظ الفارسية ما يسوغ استعمال اللفظ الافرنجي وليس بعار على اللغة العربية وان كانت اغنى اللغات واوسعها ان تدخل فيها الالفاظ الجديدة الافرنجية او ما من لغة حية قائمة بنفسها دون احتياجها لمعونة اللغات الاخرى . وعلام نقف امام اللفظ الافرنجي نعاديه ونأبى استعماله بعد ان صقله اللسان . اللغة هي ما يتكلم به اللسان فلماذا نستعمل المهجور ونأبى استعمال اللفظ السهل ان كان افرنجيا »(٢٨)

ويمضي ليحذر المجمع اللغوي من الوقوع في شرك الكلمات الصعبة المهجورة التي يأباها الذوق العام فيقول :

« أنا لا اقول بهجر الالفاظ القديمة ويا حبذا لو بحثنا عنها وعرضناها على الكتاب والجمهور فان صادفت استحساننا استعملت وان مجها الذوق اهملت. فواجب المجمع العلمي حيال ذلك ان ينتقي اللفظ الذي يرضاه الجمهور والا اعرض الناس عن الفاظه وكان بلا فائدة ولا نفع ..» (٢٩)

ثم تنبه محمد تيمور فيما يشبه الحدس الفني الصائب الى ان المجامع لا تصنع لغات الشعوب ولا تطورها ، وانما الذي يفعل ذلك حقا لهم كبار الادباء :

« ويا حبذا لو ارسل الله لمصر كاتبا محبوبا تقرأ رواياته الناس اجمعون يستعمل الالفاظ التي صقلها اللسان والالفاظ السهلة القديمة حتى يتعود عليها القارىء ويألفها بعد نفوره » (٣٠) .

هذه المقالات الثلاث تؤكد عمق ثقافة محمد تيمور ودقة حسه اللغوي والفني ، بحيث نستطيع ان نزعم انه لو تفرغ للنقد الادبي وامتد به العمر بضع سنوات اخرى ، لبلغ فيه شاوا كبيرا .

* * *

ولتيمور في مجال النقد الادبي ثلاث مقالات يغلب عليها الترجمة والتلخيص ، وقد اشار الى ذلك صراحة في خاتمة مقالته عن « شاتوبريان» فنص على انها « معربة بتصرف كبير عن كتاب دوميك»(٣١)

اما المقالان الآخران فعن الروائي الفرنسي بول آدم بمناسبة وفاته ، وعن ادمون روستان مؤلف « سيرانودوبرجراك » التي يصفها في المقال بانها « خير ما اخرج للناس في القرن العشرين ، بل خير ما اخرجه المذهب الرومانتيكي من يوم نشأته الى يومنا هذا » (٣٢)ولا شك ان هذا الاعجاب هو الذي دفعه لاختيار مؤلفها ليقوم بدور ممثل الابهام في محاكمة مؤلفي المسرح المصري التي سنعرض لها فيما بعد .

ولا يمكن ان نمر على اختيار هذه الشخصيات الثلاث من الادب الفرنسي دون ان نلحظ ان اثنين منهما من كبار ممثلي الرومانسية التي تشبعت بها روح تيمور وكتاباته ، وقد سبقت الاشارة الى روستان، اما « شاتوبريان » فقد اوجد ـ على حد تعبير مقال تيمور المأخوذ عن دوميك ـ « بما كتبه الاساس الاول للشعر الوجداني ولهذا ، اطلق عليه النقاد لقب مؤسس المذهب الرومانتيكي » (٣٣)

ولتيمور مقالان آخران لا نعدهما من النقد الادبي الا من باب التجوز ، لانهما يعالجان موضوعين ثقافيين على هامش النقد الادبي، وبأسلوب صحافي متسرع ، ولولا انهما يحملان وجهات نظر صائبة واراء تقدمية لما توقفنا عندهما .

في مقال « الافكار القديمة والحديثة » يدعو تيمور عشاق الكتب القديمة الى عدم تقديسها والاكتفاء بما جاء فيها من اراء وكأنها تنزيل الحكيم ، وان يفنحوا عقولهم للعلم وللافكار الجديدة لاننا « ان تمسكنا بالقديم كنا كمن يريد ان يوقف تيار العلم او كمن يتنحى عن العمل لسواه فيسبقه الى التحقيق والبحث قوم اخرون ويرجع هو وقومه القهقري امام اقدام الاخرين وانه لعار علينا في القرن العشرين ان لا نفيق من رقدتنا الطويلة بعد ما رأينا ما صنعه الغربيون في سبيل احياء العلوم وتحقيق كل غامض فيها » .(٣٤)

ويمكن ان نعتبر المقال الثاني « سر اسرار تأخر المصريين »استمرارا وتطويرا للفكرة السابقة ،فهو شيخ ثري ظل طوال شهر رمضان لا يكف عن قراءة احاديث الرسول مع صديق له ، فلما اتيح للكاتب ان يحادثه سأله عما افاده من قراءة الاحاديث مما « يعزز بعض اراء النحويين » او« نظريات تتقن او تدحض بعض نظريات علم الاجتماع » او «سياسة الامم » ، فلم يحظ من الرجل سوى بقوله :

« ـ نحن نقرأها ياولدي على بركة الله » (٣٥)

وينتقل تيمور بعد ذلك الى رسم الصورة المقابلة المناقضة لمستشرق اوروبي اشيب قدم الى مصر خصيصا بحثا عن كتاب عربي قديم في امراض العيون لينشره على الناس خدمة لتاريخ العلم ، ثم يختتم المقال بهذه العبارة :

« لعلي بكتابة هذه الخاطرة اشرح لابناء وطني سرا من اسرار تأخر المصريين .(٣٦)

فيقدم بذلك دعوة ، قد لا تخلو من سذاجة في العرض ،ولكنها جادة ومخلصة بلا ريب ، لاعادة النظر في تراثنا الديني والعلمي،ودراسة ما فيه من عناصر الاصالة والتقدم ، ونشره على العالمين وعدم

الاكتفاء بترديد بعض نماذجه كالببغاوات .

هذه المقالات الثماني ، رغم جودتها بشكل عام ، بل وامتياز بعضها لا تكفي لتكوين رصيد ناقد ادبي متميز المنهج والاسلوب بحيث تستحق كتاباته الدرس والتقييم فبعضهذه الكتابات مترجم او ملخص، وبعضها الاخر ليس سوى امتدادا لاراء المدرسة الجديدة في نقد الشعر ، وان لم تخل مع ذلك من أصالة ونضج كما لاحظنا ،ولكن النقد العربي في تلك المرحلة كان قد عرف آراء ومناهج انضج واكثر تكاملا ، ومن ثم لم تمثل كتابات تيمور في النقد الادبي تيارا نقديا جديدا كما قلنا ، ولا كان لها اثر كبير في الحياة الادبية، وانما اكتسبت كل اهميتها من كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي فهي التي منحته مكانه الرائد في النقد الادبي والفني ، ومن ثم اوجبت على الباحث دراسة مقالاته في النقد الادبي استكمالا لجهوده النقدية اما دوره الحقيقي والاصيل في النقد العربي واضافاته الهامة اليه فتتمثل في كتاباته عن المسرح

***

ثالثا : الناقد المسرحي

تزداد اهمية كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي حين نتعرف على الفراغ الكبير الذي سبقها في هذا المجال الفني الحيوي .فاذا كان مؤرخو المسرح العربي مجمعين على ان بدايته كانت عام ١٨٤٧ حين قدم مارون النقاش مسرحية « البخيل » فان ميدان النقدالمسرحي ظل شاغرا اكثر من نصف قرن الا من مقالات قليلة متناثرة يغلب على معظمها الطابع الوصفي والتاريخي ، ولا تكون حركة نقدية مؤثرة .

وحين بدأت الصحافة المصرية بعد ذلك تولي المسرح قدرا من اهتمامها لم تزد على نشر اخباره وبعض المقالات الهزيلة ذات الاهداف الاعلانية السافرة .

« وحتى عام ١٩١٥ لم تكن قد تحددت بعد كلمة النقد المسرحي، وان كان الاعلان المسرحي استطاع ان يقف على قدميه .. وفي سنة ١٩١٨ انتهت الحرب العالمية الاولى وقد اكتسحت التمثيل من السوق موجة عاتية من الكباريهات والصالات التي انشئت لتزخر بالجنود الانجليز ، ولم تبق من فرق التمثيل الا فرقة جورج ابيض ، وفرقة اخرى يعمل فيها عزيز عيد ونجيب الريحاني وامين صدقي .. عند هذا العام فقط نستطيع ان نقف لنصيح بفرح : باننا قد وضعنا ايدينا على المقالات النقدية الاولى ، وفي هذا العام فقط ـ عام ١٩١٨ ـ نقابل اول شخصية عملاقة في الفن المسرحي ، الا وهي شخصية (محمد تيمور) الشاعر والممثل الهاوي والكاتب المسرحي والناقد ..»(٣٧)

وينسب زكي طليمات الى محمد تيمور تأسيس « حركة النقد المسرحي الصحيح » ويوضح ذلك بقوله :

« .. فانتقل النقد (ان كان يصح ان ندعو ذاك النوع نقدا في معناه الكامل) من صالات التدخين والبارات . بمداخل دور التمثيل الى صفحات الجرائد والمجلات . ليس (تيمور) اول من نقد في صحيفة ولكنه اول من كتب على علم باوضاع واصول الفن الذي تناوله بكتاباته . اقل ما أسداه (تيمور) الى هذه الحركة التي يحق ان تنتسب اليه باعظم واكبر قسط من تأسيسها انه حاول رفع النقد عن التحامل والتحيز ، عن حد ابداء الاحساس الشخصي فحسب ،فاصبحنا نقرأ ونسمع الى جانب ما كان يقذي عيوننا ويسك مسمعنا من تهريف التطفلة ووقاحة المتعنتة من خربى الذمم ومسطحي الرؤوس جهلا ، جديدا تدعمه معرفة لا بأس بها ويعطره نفس مخلص ، لا يقف في اغلب جهاته عند المبدأ السوقي المبتذل للنقد ...» (٣٨)

وقد وصلتنا من كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي اربعون مقالة قسمها شقيقه ـ وناشر مؤلفاته في الوقت نفسه ـ محمود تيمور الى ثلاثة اقسام :

١ ـ نقده على الممثلين .
٢ ـ محاكمة المؤلفين الروائيين .
٣ ـ مقالات عامة عن تاريخ التمثيل في فرنسا ومصر . (٣٩)

غير اننا بعد دراسة هذه المقالات الاربعين نرى ان نستبعد منها مقالاته الاربع عن منشأ التمثيل في فرنسا رغم نفعها ، وذلك لانها ملخصة عن كتاب « دوميك » وغيره من الكتب الفرنسية (٤٠) ثم نقسم المقالات الست والثلاثين الباقية الى ثلاثة اقسام اخرى :

أ ـ مقالات في النقد النظري ، وعددها اربع هي : التمثيل الفني ، انواع الروايات الفنية ، انواع التمثيل الفني ، انواع التمثيل اللافني .

ب ـ مقالات في النقد التطبيقي ، وعددها ست عشرة هي : نقده لاربع مسرحيات مترجمة واجنبية ، التمثيل الفني واللافني ، اسباب نجاح التمثيل اللافني ، دمعة على التمثيل ، حوارياته الاربع في محاكمة مؤلفي المسرح ، بالاضافة الى خمسة تعقيبات على تعليقات اثارتها مقالاته في نقد الممثلين .

جـ ـ مقالات في التاريخ للمسرح المصري ، وعددها ست عشرة مقالة تضم : التمثيل في مصر ، المقالين الاول والثاني من محاكمات المؤلفين، ثم مقالاته في نقد الممثلين وهي ثلاث عشرة مقالة .

قد يكون هذا التقسيم اكثر دقة وموضوعية من التقسيم الاول. ولكنه يظل مع ذلك تقسيما تقريبيا ، لتداخل بعض المقالات في اكثر من قسم من ناحية ، ولان طابع كتابات تيمور النقدية بشكل عام اقرب للخواطر والانطباعات منه للدراسات النقدية المستقصية وسنعرض فيما يلي لاهم الافكار التي اثارها في كل قسم من هذه الاقسام الثلاثة .

أ ـ النقد النظري

اذا كان هدف تيمور من مقالاته الاربع عن منشأ التمثيل في فرنسا هو الاسهام في نشر الثقافة المسرحية والتعريف بتطور المسرح في بلد سبقنا في هذا المجال بمراحل بعيدة . فقد فعل ذلك وعينه على المسرح المصري الوليد فقال في مستهل هذه المقالات :

« ان الفرق كبير بين حالة التمثيل في ديارنا وفي فرنسا وليس فيما نقوله ما يدعو لليأس والقنوط اذ الفرق كبير ايضا بين حالة التمثيل في مصر قبل وفود ابيض وبعد وفوده فنحن نسير على سنة الارتقاء ومن سار على الدرب وصل » (٤١)

واذا كان قد استقى مادة مقالاته النظرية الاربع من نفس المعين الذي استقى منه مقالاته عن « منشأ التمثيل في فرنسا » ونعني بهمراجع المسرح الفرنسي ، فقد اتجه بها نفس الاتجاه وبفعالية اكبر ، وكان باعثه لكتابتها رغبته الملحة في تدارك تدهور المسرح المصري عام ١٩١٩ والاسهام في اصلاحه وعلاجه .

ففي مقاله المعنون « دمعة على التمثيل » وقد نشره في اغسطس سنة ١٩١٩ ، يعبر عن اساه العميق لانحلال فرقة عزيز عيد ، وانصراف عبدالرحمن رشدي عن التمثيل الى المحاماة ، وسفر جورج ابيض الى سوريا ، وهجر محمد عبدالقدوس وزكي طليمات المسرح الى الاشتراك في استعراضات رخيصة ، ثم يختتم مقاله القصير بهذه الصرخة :

« انه والله لشديد على نفوسنا ان ننقد في شهر واحد ابيض ورشدي وعيد وعبدالقدوس وطليمات ويواكيم . انه والله شديد على نفوسنا ان نغلق بايدينا باب الروايات الفنية ونهرع الى ساحة ما يشابه قهاوي الرقص في الازبكية . انه والله لشديد على نفوسنا ان يموت التمثيل في بلادنا ، استغفر الله بل ان نذبح التمثيل بيدنا بسكين حادة لا ينجو منها احد .» (٤٢)

ولم يكتف تيمور بالصراخ والتباكي ، بل رأى ان من واجبه ،وهو

الكاتب المثقف الذي عشق المسرح وعرف الكثير من حقائقه واوضاعه من خلال قراءاته وممارساته ومشاهداته في مسارح فرنسا ، ان يقوم بدور اكثر ايجابية لانقاذ المسرح المصري من تدهوره واعادته الى جادة الصواب ، فشمر عن ساعديه وبدأ يكتب سلسلة مقالاته عن « التمثيل الفني واللافني » .

في المقال الاول وصف ما آل اليه التمثيل الفني امام زحف التمثيل اللافني الهازل على يدي الريحاني وشرفنطح ، ولهذا اضفنا هذا المقال الى مقالات النقد التطبيقي لانه يشخص وضع المسرح المصري خلال تلك الازمة .

ولما كان يدرك ان اهم اسباب هذا التدهور المسرحي يتمثل في جهل الجمهور ، بل وغالبية المشتغلين بالمسرح ، بأصول فن التمثيل وافتقارهم الى مبادىء الثقافة المسرحية ، فقد آلى على نفسه ان يقدم لهم هذه الاصول والمبادىء ليستند اليها بعد ذلك في تحديد الداء ووصف العلاج .

وهكذا بدأ تيمور مقاله الثاني في هذه السلسلة بتعريف فن التمثيل على هذا النحو « .. هو ان يقع نظرك على حادثة من حوادث الحياة تود ان تشرحها لمواطنيك فلا نجد طريقه اقرب للعقل والقلب اي للادراك والشعور من ان تمثلها امامهم اي تعيدها مرة اخرى امام اعينهم كما وقعت في المرة الاولى »(٤٣) .

وواضح ان هذا التعريف يأخذ بنظرية ارسطو في المحاكاة بعد تبسيطها ، ولكنه ما يلبث ان يضيف ان الهدف من محاكاة اي حادثة هو « اتخاذها درسا تريد ان تلقيه على اهل بلدك بطريقة تخالف طريقة الروايات غير التمثيلية او الخطب والمحاضرات . » (٤٤) فيؤكد بذلك تنبهه المبكر الى الوظيفة الاجتماعية للمسرح ، وفي كتاباته الاخرى اكثر من اشارة الى هذا التنبه .

ويحدد المقال بعد ذلك خمسة عوامل لنجاح التمثيل او المحاكاة الفنية :

الاول : أشخاص يفعلون ويقولون افعالا واقوالا مطابقة للواقعة الاصلية مع تحليل اخلاقهم .

والثاني : مراعاة الصبغة المحلية ، وهي الفكرة التي الح عليها كثيرا في كتاباته في النقد الادبي والمسرحي ، وهي فكرة ما زالت سليمة الى يومنا هذا لما نعرفه من ان الطريق الى عالمية الفن لا بد ان يمر بصدق الطابع المحلي والقومي .

والعامل الثالث هو الموهبة الفنية والقدرة على بناء الرواية بصورة مشوقة بعيدة عن اثاره السأم والملل .

والرابع : ان يعرف الكاتب طبيعته أن كانت حزينة او مرحة ولا يؤلف الا النوع الذي يلائمها .

« والعامل الخامس هو ان لا نسير وراء تيار الخلاعة والفجور او تيار المفاجآت والمدهشات لتجذب بهما قلوب الناس او قلوب من لا يهمهم من الحياة الا مضيعة الوقت .. » (٤٥)

وبهذا يكون تيمور قد قدم في هذا المقال الموجز تعريفا معقولا للمسرحية ولخص اهم عناصرها وعوامل نجاحها بتبسيط يتلاءم مع مستوى قرائه من ناحية ، ومع ما عرف عنه من عدم الميل للتعمق في البحث من ناحية اخرى .

وفي مقاله النظري الثاني يقسم الروايات الفنية الى قسمين: عام « يصح تمثيله في اي بلد من البلاد كروايات الشاعر الفرنسي بيير كورنيل » (٤٦) وقسم خاص لا يلائم الا بيئة محلية بعينها . ولعل هذا التقسيم ان يتعارض مع ما اشترطه هذا التناقض فختم مقاله بقوله ان هذا التقسيم « لا يشفي الغلة اما اذا نظرنا الى انواع الروايات الفنية من وجهة نظر اخرى قسمناها لى اقسام اخرى(٤٧)

وهذا ما يحققه في المقال التالي ، فيقسم الروايات الفنية الى التراجيدي والكوميدي الاخلاقية ، والكوميدي الدراماتيك ، والكوميدي ذات النظرية الاجتماعية ، والكوميدي الاخلاقية ، والكوميدي الدراماتيك ، والكوميدي ذات النظرية الاجتماعية ، والكوميدي « هيروييك » او الكوميدي التاريخية ، ويعرف كل قسم ويمثل له بمؤلفات كبار كتاب المسرح الفرنسي .

اما اقسام التمثيل اللافني فيعرف بها المقال النظري الرابع وهي : الميلودرام ، والجراند جنيول ، والفودفيل والريفو . وواضح من هذه المصطلحات والتقسيمات والتعريفات والامثلة أن مصدرها جميعا كتابات النقاد الفرنسيين . غير ان تيمور ينتقل فجاة في منتصف المقال الاخير من الحديث النظري الى تطبيقات على المسرح المصري ، فيكشف بذلك عن هدفه من كتابة هذه المقالات النظرية ، وهو كما قلنا من قبل تقويم خطى المسرح المصري ورده عن انحرافه فيدخل هذا القسم من المقال في مجال النقد التطبيقي .

ولا تخلو كتابات تيمور الاخرى في النقد المسرحي من بعض الآراء النظرية يسوقها خلال نقده للممثلين او حديثه عن بعض المسرحيات ، ولكنها في جملتها لا تخرج عن هذه الآراء التي لخصنا الا في القليل النادر .

ومجمل القول في كتابات تيمور النظرية في النقد المسرحي انها ضئيلة الحجم شديدة الايجاز والتعميم ، متأثرة بالنقد المسرحي الفرنسي ان لم تكن مأخوذة برمتها منه ، وأن هدفه الحقيقي من كتابتها لا يزيد على التمهيد لما يريده من الدعوة الى اصلاح امور المسرح المصري وتوجيهه الوجهة الفنية السليمة .

***

ب ــ النقد التطبيقي

رأينا كيف تحول تيمور في منتصف مقاله من «انواع التمثيل اللافني» من الحديث النظري الى التطبيق على المسرح المصري ، فيقول عن «الفودفيل» مثلا :

«وقد ظهرت على مسارحنا منه رواية «خلي بالك من اميلي» و«ليلة الدخلة» وغيرها من روايات الفودفيل . اذ قل لي بالله اي درس يأخذه الجمهور من رواية لا نجد في مجموعها الا مفاجآت بين الخليلة والزوجة وبين الوالد وخليلة ابنه وبين خليلة الوالد وزوجة الولد . كل هذه مفاجآت غير معقولة ولكن المؤلف يأتي بها ليضحك الجمهور» (٤٨) . فيؤكد بذلك مرة اخرى الوظيفة الاجتماعية للمسرح، ثم يفعل ذلك مرة اخرى في ختام المقال وهو يشرح اسباب تدهور التمثيل الفني في مصر فيقول :

«اول هذه الاسباب هو تهافت أجواقنا الفنية على تمثيل الروايات المترجمة التي لا يفهمها الشعب المصري ولا يرى فيها شيئا من اخلاقه وعاداته . ليس التمثيل هو ان نقدم للجمهور روايات افرنكية قيمة ومحبوكة الوضع ولكن التمثيل هو ان نقدم للجمهور روايات تبحث في شؤونه العصرية ليأخذ منها درسا يستفيد منه ...» (٤٩) .

وهكذا اكد تيمور بما لا يدع مجالا للشك دور المسرح في تعليم الشعب وخدمته ، ولمس في الوقت نفسه مبدأ مسرحيا هاما ، وهو ضرورة ارتباط المسرح الناجح المؤثر بحياة جمهوره ومشكلاته ، وهو مبدأ لم يتعلمه حتى اليوم كثيرون من مسرحيينا النابهين !

والسبب الثاني في تدهور التمثيل الفني ــ في رأي تيمور ــ يتمثل في سوء ادارة الاجواق وبخل مديريها في الانفاق مع حرصهم الشديد على الربح .

اما السبب الثالث والأهم ــ في نظره ــ فهو «ان جمهورنا المصري ليس بالجمهور الفني بعد وانا لا اقصد بذلك انه بعيد عن الفن بعد الارض عن السماء ولكني اود ان اقول ان الاكثرية فيه لا تقدر قيمة الروايات الفنية حق قدرها وهذا هو سر نجاح التمثيل اللافني في بلادنا ... » (٥٠)

وهذا السبب الاخير المتعلق بقصور جمهور المسرح المصري وجهله بقيمة الروايات الفنية يمثل احدى الافكار الرئيسية في كتابات تيمور في النقد المسرحي ، وقد الح على تأكيدها في مواضع اخرى كثيرة من بينها قوله في مقاله عن نجيب الريحاني :

«ان سواد الجمهور المصري ما زال طفلا يميل الى ما يوافق مزاجه الصغير وعواطفه التي لم تحنكها التجارب وهذا النوع (يقصد الريفو) يلائم كثيرا مزاج الجمهور وعواطفه» (٥١) .

وعلى اساس هذه الفكرة يضع تيمور اقتراحه بالعلاج الذي يراه لانقاذ التمثيل الفني ، فيقول في المقال الاخير من سلسلة «التمثيل الفني واللافني» ، وعنوانه «اسباب نجاح التمثيل اللافني» :

«لقد لمسنا الداء بيدينا وعرفنا ان منشأه الوحيد هو الجمهور، والجمهور لا يقبل الا على الروايات اللافنية فالجمهور في يد الاجواق اللافنية ، ومن طريق هذه الاجواق يسهل علينا ان نقوده ونسير معه الى الفن اي انه من واجبنا ان نطالب مديري الاجواق اللافنية ان يبدلوا في رواياتهم قليلا الى ان يصلوا تدريجيا الى الفن. وقد سرنا ما سمعناه عن نجيب افندي الريحاني انه سيخرج على المسرح نوعا جديدا يمزجه بمواقف تمثيلية عديدة وسرنا ايضا عزمه الاكيد على ان يتدرج بالجمهور من حال الى حال الى ان يصل الى الفن ...» (٥٢)

وسيطر هذا العلاج لأزمة المسرح المصري على تفكير تيمور فظل يلح على ضرورة التطور التدريجي بجمهور المسرح من اللافن الى شبه الفن ثم الفن الصحيح ، وفسر السر في تعلق الجمهور بسلامه حجازي بأنه اتاه «بما يوافق أمياله ولم يخرج به دفعة واحدة عن الدائرة الصغيرة التي رسمها الجمهور لنفسه» ... وهو الذي «هيأه لاستقبال الفن الصحيح الذي ما زلنا نتخبط لتحقيقه ..» (٥٣)

وفي مقاله عن عزيز عيد يروي هذه الفكرة نفسها على لسانه حتى لنعتقد انه هو الذي اوحى بها اليه ، يقول على لسان عزيز عيد:

«لقد عاكستني الظروف فلم انجح ولكني سأعيد الكرة وأبدأ بالفودفيل الافرنسي حتى اذا شعرت بميل الجمهور قدمت له رواية من نوع الفودفيل المصري ثم رواية بين الفودفيل والكوميدي فاذا استحسن الجمهور عملي اخرجت له الكوميدي المصرية وبهذا اكون قد وصلت لتحقيق ذلك الامل الكبير بل ذلك الخيال الغريب البعيد» (٥٤)

وفي ختام مقاله القصير عن التمثيل في مصر ، يطالب تيمور الريحاني باتباع الخطة نفسها :

«ما ضر الريحاني لو بدل قليلا من نوع رواياته ، وتحول عن تلك الروايات التي لا نرى فيها غير مجموعة من الحان السوقة . ما ضره لو قدم لنا نوعا يجمع بين الفن واللافن ثم يسير في طريق التغيير والتبديل الى ان يصل الى الفن الصحيح » (٥٥)

ولو اننا تتبعنا المسرحيات الثلاث الاولى التي كتبها محمد تيمور نفسه لوجدناها تنتهج الخطة نفسها تقريبا ، فلقد ألف مسرحيته الاولى «العصفور في القفص» سنة ١٩١٨ باللغة العربية الفصحى ، ولكنه خشي الا يستجيب الجمهور له فحولها الى العامية ، ورغم ذلك فلم ينجح بسبب تدهور التمثيل الجدي وقتئذ (٥٦) » فانصرف عن التأليف الى النقد المسرحي بعض الوقت قبل ان يقدم على محاولته المسرحية الثانية وهي الكوميديا الشعبية «عبد الستار افندي» فحققت قدرا معقولا من النجاح ، « ولكنها لم تستطع الثبات طويلا ... لخلوها من الالحان والخلاعة ولاقبال الجمهور عامة على المسارح الهزلية بشغف زائد .. » (٥٧)

وانصرف تيمور مرة اخرى الى النقد والتمثيل ، ولكنه ما لبث ان اشفق على انحدار مستوى المسرح المصري ، فرأى ان يبذل جهدا آخر في محاولة توجيهه الوجهة السليمة ، فاتجه هذه المرة الى المسرح الهزلي وبدأ يعمل له ، وما دفعه الى ذلك غير الجمهور الطفل الذي لم يكن يرضى الا بالهزل والمجون . فاضطر تيمور ان يرضيه وهو يسعى رويدا لتهذيبه وتحويله لانه انما كان غرضه الاساسي وضع روايات هزلية راقية يتوخى فيها بعض اصول الفن مفعمة بالالحان ثم يتدرج الجمهور رويدا الى الكوميدي الفني الراقي ثم الكوميدي وهلم جرا . وكان بدء عمله رواية «العشرة الطيبة» (٥٧) .

وهكذا لم يكتف تيمور بالدعوة النظرية الى التدرج بوعي الجمهور من اللافن الى شبه الفن فالفن ، بل حاول ان يطبق ذلك عمليا في تأليفاته المسرحية .

ولا يفر زكي طليمات في مقدمته هذه الخطة :

«ومع اكباري هذه الخطة اختلف مع واضعها في نقطة واحدة . يريد ان يسير بالجمهور من الفوضى التمثيلية الى شبه الفن وما هو هذا (شبه الفن) ؟ لا ادري . هناك شيء (فني) وآخر (غير فني) ولا اعرف وسطا بينهما» (٥٨) .

ولقد تكفلت الايام باجابة طليمات على تساؤله حين اضطر في الاربعينات الى تقديم بعض الاوبريتات الخفيفة والهزليات المقتبسة في الفرقة القومية ليجتذب اليها الجمهور المعرض عن روائع المسرح العالمي !

***

ومما يستلفت النظر في كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي التطبيقي انه لم يتعرض بالنقد الا لاربع مسرحيات ، اثنتين مترجمتين واثنتين فرنسيتين قدمت الاولى فرقة الكوميدي فرانسيز في فرنسا، والاخرى قدمتها فرقة فرنسية بالقاهرة . والمقالان الاخيران قصيران لا يكادان يتجاوزان التعريف السريع بمؤلف كل من المسرحيتين ثم تقديم ملخص موجز لهما .

اما المقالان الاول والثاني فأطول كثيرا وأقرب الى مفهوم النقد المسرحي السليم . اذ يبدأ كل منهما بالتعريف بمؤلف المسرحية ، وبنوعها ، ثم يلخصها ويحللها ويعرف بشخصياتها الرئيسية واداء الممثلين لها بشيء من التفصيل الدقيق .

وفي المقالة الاولى ، وهي عن مسرحية «ريشليو» للورد ليتون ، يهتم بالتعريف بتاريخ الشخصية وتكوينها النفسي والجثماني ، ليرى مدى ملاءمة الممثل ، وهو هنا جورج ابيض ، لادائها ومدى نجاحه في تجسيدها ، وتلك ناحية اهتم بها تيمور كثيرا في كتاباته .

واذا كنا قد اضفنا مقالات محمد تيمور في نقد الممثلين الى جهوده في التأريخ للمسرح المصري لغلبة الطابع التاريخي عليها ، فهي لم تخل مع ذلك من آراء نقدية تطبيقية في بعض المسرحيات وفي اداء اولئك الممثلين لادوارهم فيها .

وقد اثارت هذه المقالات عدة تعليقات عقب عليها تيمور بخمسة ردود اكد فيها آراءه النظرية في المسرح وخطته التي يراها لعلاج تدهوره وانحرافه ، واستشهد كثيرا بأوضاع المسرح المصري ، كما الح الى بعض المسرحيات المؤلفة والمترجمة التي قدمت على خشبة المسرح المصري في تلك الفترة وأبدى رأيه فيها وفي اداء ممثليها وغير ذلك، مما كان له اثره الواضح في تنشيط الحركة المسرحية ونشر الوعي المسرحي السليم بين الجماهير .

***

ويبدو ان اشتغاله بالتأليف المسرحي قد جعله يتحرج من نقد اعمال زملائه المؤلفين الئلا يساء تفسير آرائه بعامل المنافسة وخاصة وأن الهيئة المسرحية وقتذاك لم تكن قد الفت تقبل النقد بروح رياضية سمحة ، وما زالت كذلك الى اليوم ، غير ان حرصه على تقدم الحركة المسرحية جعله يبتكر شكل المحاكمات الفنية ليقول رأيه في جميع مؤلفي عصره ومترجميه ، ويسجل مزاياهم ونواقصهم من خلال هذا الشكل المرح المحبب :

«اتقدم للقراء بنشر هذه القصة الخيالية بعد ان ترددت كثيرا في نشرها خشية اغضاب اخواني الممثلين وأصدقائي المؤلفين . لم

اقصد اهانة احد منهم وحاشا ان افعل ذلك ، بل اني أجل كل مؤلف وممثل عن ان يتسرب لرأسه هذا الرأي الضئيل . ولكني اردت تقليد كتاب الغرب الهزليين فيما يكتبون عن شخصيات اصدقائهم وأمامنا مجلاتهم وجرائدهم شهد بذلك . لهذا استحلف اخواني المؤلفين والممثلين ان لا تزعجهم هذه القصة . وأن لا يروا فيها الا صورة هزلية آمل ان تدخل السرور على قلوبهم ... وآمل ايضا اذا قابلت احدا منهم في الطريق الا يقابلني الا بوجه بشوش لاني لا اكتم القراء قد تألمت كثيرا بعد كتابة مقالاتي عن الممثلين . وذلك لما كنت القاه من اخواني ابناء الفن من الاعراض ..» (٥٩)

وقارىء هذه المحاكمات يدرك على الفور صدق ما قاله محمود تيمور عنها من ان شقيقه كان فيها «يهزل ولا يقول الا حقا ..» (٦٠) فقد وفق الى رسم صور كاريكاتيرية بديعة لحشد كبير من رجال المسرح المعاصرين له والسابقين عليه . ومكنته موهبته المسرحية الخصبة من ان يدير بينهم حوارا ممتعا ضمنه الكثير من الحقائق والانتقادات الهامة نجح في اذابتها وسط هذا الاطار المرح الضاحك ، وان لم يقدر له ان ينجز من هذه المحاكمات سوى اربع فقط في حين انه خطط لتقديم كل مؤلفي عصره ومترجميه لمنصة القضاء ، وحشدهم بالفعل في قفص الاتهام .

اما اشارته الى انه يقلد في هذه المحاكمات كتاب الغرب الهزليين فلا تدلنا عمن يقصده منهم ، ولا نعرف نماذج معاصرة لهذا النوع من المحاكمات الفنية والنموذج الوحيد الذي نعرف هو مسرحية «الضفادع» لرب الملهاة الاغريقية ارستوفانيز فقد حاكم فيها بمثل هذا الاسلوب الساخر المرح الثلاثة الكبار في تاريخ المأساة اليونانية : أيسخيلوس وسوفوكليس ، ويوربيديس ، ووضع مسرحياتهم في ميزان التراجيديا ليرى ايها ترجح كفته ..

ولقد فتح تيمور بهذه المحاكمات الفنية بابا جديدا في النقد الفني في الصحافة العربية ترسم خطاه بعد ذلك عديد من النقاد الفنيين .

ومن اهم الآراء النقدية التي ساقها في هذه المحاكمات عدم تشجيعه للاقتباس ، ودعوته لتأليف المسرحيات الاجتماعية الهادفة ، وتفضيله لكتابة المسرحيات الاجتماعية باللهجة العامية المهذبة على الخلط بين الفصحى والعامية في مسرحية واحدة ، ودعوة المؤلفين الى العناية بالتحليل النفسي والاخلاقي للشخصيات ، والتمهل في التاليف حتى تخرج المسرحيات رفيعة المستوى .

★★★

جـ ـ التأريخ للمسرح المصري

يحوي مقال تيمور المعنون «التمثيل في مصر» معلومات قيمة عن تاريخ المسرح العربي في مصر ، وقد قسمه الى اربعة أطوار :

- الشاميون .
- سلامة حجازي مع اسكندر فرج .
- انفصال سلامة حجازي عن اسكندر فرج وعمله بمفرده .
- رجوع جورج ابيض من فرنسا وعمل عبد الرحمن رشدي معه.
- مرحلة الانحراف الاخيرة عن طريق الفن الصحيح على يدي الريحاني والكسار .

ويسمي زكي طليمات هذه المقالة «عجالة تافهة في تاريخ المسرح ببلادنا» (٦١) ، وهو محق بلا ريب ، ولكنها تظل كبيرة القيمة مع ذلك لافتقارنا الى المراجع والابحاث التي تؤرخ لمسرحنا تأريخا عميقا مفصلا ، وهذا ما دعا الدكتور محمد مندور الى الاستشهاد بنص هذه المقالة كاملا في كتابه «المسرح النثري» .

وزكي طليمات نفسه رغم مآخذه الكثيرة على المقالة يعود ليقول: «ان ما خلفه (تيمور) من الكتابات لا يزال حتى الساعة رغم قصوره احسن ما كتب عن المسرح عندنا وسيجد الخلف فيها صورة لحالة التمثيل سيما في العشر السنين الاخيرة » (٦٢) .

وتمثل مقالات تيمور في نقد الممثلين اكبر نسبة من كتاباته في النقد المسرحي ، وهي لا تخلو من نقد تطبيقي لاساليب الممثلين في الاداء ولتجسيدهم لادوار بعينها ولبعض عيوبهم الاخلاقية كالكسل والتهاون في حفظ الادوار ودراستها ... ولكن يظل الطابع الغالب على هذه المقالات هو التاريخ لهؤلاء الممثلين والتعريف بنشأتهم ومراحل تطورهم الفني واهم الادوار التي ادوها . ولما كان من بين هؤلاء الممثلين الثلاثة عشر جميع اصحاب الفرق المسرحية ومديريها من سلامة حجازي حتى عبدالرحمن رشدي وابرز ممثليها وممثلاتها ، فان التاريخ لهم ولمختلف اطوارهم وادوارهم ليس في حقيقة الامر الا تاريخا مفصلا للمسرح المصري في تلك الفترة .

وكذلك تغلب صفة التاريخ على المقالين الاول والثاني من محاكمات مؤلفي المسرح ، اذ تصور فيهما بعث سلامة حجازي ومحمود حبيب واحمد ابي العدل وغيرهم من كبار الممثلين الراحلين الى الحياة ، واجرى على السنتهم بعض الحقائق المتعلقة بنشاطهم الفني ، وجعلهم يبدون آراءهم في بعض الفنانين الاحياء واعمالهم المسرحية .

والحق ان الطابع الغالب على معظم كتابات محمد تيمور في النقد المسرحي هو طابع التاريخ والتسجيل ، بحيث لا تخلو مقالة من مقالاته عن حقائق تفيد مؤرخ المسرح ، واليوم وبعد مرور اكثر من نصف قرن على وفاته اصبحت كتاباته في النقد المسرحي كلها جزءا ثمينا من تاريخ المسرح المصري ومرجعا من اهم مراجعه .

★★★

وتبقى بضع ملاحظات حول اسلوب محمد تيمور في النقد المسرحي بشكل عام وهو يمثل ـ كما رأينا ـ الجانب الاكبر من كتاباته النقدية.

لقد أخذ عليه زكي طليمات افتقاره الى بعض الصفات الواجب توافرها في الناقد الكبير كالجرأة القاطعة والصراحة التي لا تتقيد بظروف ولا يخنقها غبار المناضلة ، وكذلك كان يحتاج في رأيه الى مزيد من التعمق في التفكير والصبر على البحث ومراجعة ما يخطر بباله من اراء ومحاولة تفسيرها وتبريرها .(٦٣)

وزكي طليمات محق فيما ذهب اليه بلا ريب ، ولكن من حق محمد تيمور علينا ان نذكر له بعض مواقف الشجاعة والصراحة بل والجرأة النادرة بالقياس الى عصره ، و مثل ذلك بمقاله عن آل عكاشة الذي وصفهم في مستهله بانهم « قوم لا ترى فيهم غير خيالة صورة مشوهة من صور الفن الصحيح » (٦٤) ثم اضاف :

« اول عيوب آل عكاشة الجهل المطبق باسرار الفن فهم بلا نزاع معذورون في الروايات السقيمة التي يخرجونها لانهم لا يعلمون ان كانت هذه الروايات فنية او غير فنية .. وثاني عيوبهم انهم غير اكفاء للتمثيل ولا ادري لماذا يقف الثلاثة على المسرح وقد اثبتت لهم الايام عدم صلاحيتهم لذلك ..(٦٥)

فهل بعد ذلك صراحة وجرأة في ابداء الرأي ؟ ولن تعوزنا امثلة اخرى غير قليلة على هذه الظاهرة في كتابات تيمور النقدية .

واذا اخذنا عليه غلبة الحماسة العاطفية وميله للتعميم الشديد في بعض احكامه كقوله عن جورج ابيض في دوري « مكبث » و « كين » انه « بلغ الغاية التي لم يصل اليها ممثل قبله ..» (٦٦) ووصفه للممثلة ميلياديان بانها « اكبر تراجيدية في مصر » ..و« ميلياديان هي التراجيدي والتراجيدي هي ميلياديان » (٦٧) فاننا يجب ان نذكر له الى جانب ذلك تواضعه وصدقه وحرصه على الحقيقة وبعده عن الغرور: « اكتب هذا المقال .. فان اصبت اكون قد بلغت امنيتي وان اخطأت فلست اول من أخطأ .» (٦٨)

ثم استعداده للاعتراف بالخطأ متى نبه اليه واحساسه بنقص مقالاته وحاجته الى استكمالها في كتاب يجمعها فيه :

« .. وأنا اوافق الكاتب الفاضل على اني نسيت ذكر بعض مواهب ابيض التمثيلية . وذلك عن حسن نية ولم اقصد بذلك الحط من قيمة ابيض .. واني أعد الكاتب الفاضل بان اذكر كل ذلك في الكتاب الذي سأظهره قريبا عن جميع الممثلين ..» (٦٩)

وكذلك حبه الشديد للفنانين وفرحته الغامرة بما يحققونه من نجاحات كقوله في ختام حديثه عن بشارة يواكيم في دور لويس الثالث عشر في مسرحية « ريشيليو » .

اهنيء الشاب المجد والممثل القادر من صميم قلبي واضمه لصدري وان كنت لم أتشرف بعد بمعرفته ولكن الفن يربط الرجل بالرجل قبل ان يتعارفا .» (٧٠)

★★★

بعد هذا الاستعراض لاراء محمد تيمور في النقد الادبي والمسرحي لا بد ان نعود لمحاولة الاجابة على السؤال الذي طرحناه من قبل حول قيمة كتاباته النقدية بشكل عام ، وهل حققت ما اوحت به استعداداته ومكونات ثقافته .. اي هل هي كافية لتجعل منه ذلك الناقد الكبير الفذ الذي توقعناه ؟

اعتقد اننا اصبحنا الان في موقف يسمح لنا بالاجابة على هذا السؤال بالنفي دون ان نجور على الحق ، وان كانت هذه الاجابة لا تسلبه بطبيعة الحال صفة الريادة في النقد المسرحي وحده بالقياس الى الفراغ الكبير في هذا المجال في عصره وبعد وفاته بسنوات غير قليلة .

غير ان هذه الاجابة لكي تتسم بالامانة والانصاف لا بد ان يصحبها توضيح لاهم المعوقات التي حالت بينه وبين بلوغ هذه المكانة ، ولقد ألمحنا من قبل الى بعضها ، ولكنا نعود الى ذكرها هنا مجتمعة مع غيرها من المعوقات :

اولا : وفاته في سن التاسعة والعشرين اي قبل ان يصل الى سن النضج العقلي والوجداني ، وقبل ان تتاح له فرصة تجويد ادواته النقدية عن طريق الممارسة الطويلة وتعدد التجارب .

ثانيا : قصر الفترة التي كتب فيها هذا الانتاج الفني الوفير اذ لم تكد تتجاوز السنوات الثلاث الاخيرة من حياته .

ثالثا : تشتت جهوده بين أكثر من ميدان فني ممثلا وكاتبا مسرحيا وناقدا ادبيا ومسرحيا وشاعرا وكاتبا اجتماعيا وقصصيا وروائيا .. في محاولة لاهثة لملء ما يحسه من فراغ كبير في كل هذه الميادين باسرع ما يستطيع لكانه كان يستشعر — شأن قصار العمر — قرب النهاية بفعل حدس غريزي مبهم .

رابعا : طبيعته الفنية الغالبة ومزاجه العصبي الملول الذي لا يطيق الصبر طويلا على عمل واحد . وكلها صفات تتعارض جذريا مع طبيعة عمل الناقد المتخصص . وهناك اكثر من دلالة تشير الى انه لم يمارس النقد الا مضطرا مدفوعا بغيرته على الفن الذي ملك عليه فؤاده ، فهو يقول في احدى مقالاته :

« كتبت شيئا عن (هملت) ثم قابلني صديقي حامد افندي الصعيدي واخبرني انه سينتقد جميع الروايات التي ستخرجها الاجواق في هذا العام على مسرح الاوبرا فاكتفيت بما كتب ومزقت ما كتبت ثم قابلته مرة اخرى منذ يومين ورأيته قد عزم على ان لا يخوض غمار النقد فقمت الى عملي القديم واليوم ابدأ بنقد (ريشيلو) ..» (٧١)

ويقول زكي طليمات :

« شغل (تيمور) شغفه ليكون ممثلا عن الكتابة للمسرح في الدور الاول لدخوله عالم التمثيل عقب رجوعه من فرنسا — وحسنا فعل — وارجح انه ما كان ليزج بنفسه في حومة النقد الى هذا الحد ويأتينا بكل هذا المحصول لو ان الطريق كان ممهدا الى امنيته الكبرى وهي ان يغدو ممثلا زعيما . حادثان شحذا قلمه قبل الاوان ليؤرخ للمسرح وينتقد : وظيفة السراي واباحة التمثيل الهزلي (٧٢) .

خامسا : تخلف البيئة الفنية في زمنه مما اضطره الى بذل جهد كبير في شرح الاوليات والحرص على التبسيط من ناحية ، وحمله غير قليل من العنت والاعراض لعدم تقبل الفنانين للنقد بروح رياضية سمحة ، وتلك نقيصة ما زالت قائمة بنفس حجمها في حياتنا الفنية الى اليوم ، بل لعلها تضخمت .

سادسا : طبيعة المقالات الصحفية السريعة التي ضمنها كل آرائه النقدية فلم يتح له ان يؤلف كتابا او بحثا مستفيضا لمجلة متخصصة .

سابعا واخيرا : خلو حقل النقد من محاولات سابقة عليه تستحق الذكر وبالتالي من تقاليد واسس راسخة يقيم عليها كتاباته ويستند اليها في ارائه . فكان عليه ان يشق الطريق ويضع الاسس ويوضح المعالم لمن يأتي بعده . وهذا بالضبط ما فعله في اكثر من مجال فني غير النقد المسرحي ، بالرغم من كل هذه العقبات .. ومن اجل ذلك نحتفي به ونهتم بدراسة كتاباته في مختلف المجالات باعتباره رائدا من طليعة رواد المقالة والقصة والمسرحية والنقد في ادبنا الحديث .

فؤاد دواره

المصادر

(١) مؤلفات محمد تيمور ، الجزء الثاني (حياتنا التمثيلية) مطبعة الاعتماد بمصر ، ١٩٢٢ ، مقدمه زكي طليمات ، ص ٦

(٢) مؤلفات محمد تيمور . الجزء الاول (وميض الروح) مطبعة الاعتماد بمصر ، ١٩٢٢ . مقدمه محمود تيمور ص ١٣ .

(٣) حياتنا التمثيلية ، مقدمه زكي طليمات ، ص ١٦

(٤) المصدر السابق ، المقدمة ص ١٣

(٥) المصدر السابق ، المقدمة ص ٧

(٦) المصدر السابق ، المقدمة ص ٧١٦

(٧) المصدر السابق المقدمة ص ٢٤

(٨) وميض الروح . مقدمه محمود تيمور ص ٤١ ، ٤٣

(٩) المصدر السابق ج ١ ص ٤١٨ ، ٤١٩

(١٠) المصدر السابق ص ص ٣٨٥ — ٣٨٨

(١١) المصدر السابق مقدمة محمود تيمور ص ١٦

(١٢) المصدر السابق ، المقدمة ص ١٧

(١٣) د . حسين فوزي : سيد درويش ، الموسيقي العبقري والزعيم الوطني ، جمعية اصدقاء سيد درويش ، ص ٣ (وهي نص الكلمة التي القاها المؤلف في الاذاعة في ١٥-٩-١٩٤٩)

(١٤) مؤلفات محمد تيمور ، ج ١ مقدمة محمود تيمور ص ١٦

(١٥) يحيي حقي : فجر القصة المصرية ، وزارة الثقافة المصرية (المكتبة الثقافية : ٦) ، ص ٥٩ — ٦٠

(١٦) حياتنا التمثيلية : ص ١٤٥

(١٧) د. صالح احمد العلي وآخرون : الادب العربي في آثار الدارسين ، بيروت . دار العلم للملايين ، ١٩٦١ ، الفصل العاشر : الفنون الادبية للدكتور محمد يوسف نجم،ص ٣٢٣ ٣٢٤
(١٨) وميض الروح ، ص ٩١
(١٩) وميض الروح ، ص ٢٠٣
(٢٠) وميض الروح ، ص ١٩٦
(٢١) وميض الروح ،ص ٢٠٥
(٢٢) وميض الروح ، ص ٢٠٦
(٢٣) وميض الروح ، ص ١٩٤
(٢٤) وميض الروح ، ص ١٩٥
(٢٥) وميض الروح ، ص ١٩٤
(٢٦) وميض الروح ، ص ١٩٩
(٢٧) من بين من وجهوا هذه التهمة لتيمور كاتب رد على نقده لجورج ابيض في مقاله نشرته مجلة المنبر في ٨ سبتمبر ١٩١٨ ووقع مقاله (محب للفنون) وقد جاء في رد تيمور عليه :
« يرمى الكاتب المصري بانه متعصب ضد اخيه السوري. والمصري هو اول من قام بتكريم جورج ابيض في نادي المدارس العليا ، بل المصري هو الذي يتغنى بمدح السوري معترفا بفضله وادبه بل بجميله على المصريين . وهل بين المصريين رجل يقول ان جورج لم ينقل الى مصر الطريقة التمثيلية الجديدة ، واظن انه لا يغرب عن فكر الكاتب الفاضل ان جورج تعلم في اوروبا على حساب المصريين ، فالمصري ياسيدي الفاضل يحب اخاه السوري ويعترف بفضله ولهذا يكتب الكتاب المصريون المقالات عن جورج منتقدين عمله مسدين النصائح اليه ...»

(حياتنا التمثيلية ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩)

(٢٨) وميض الروح ، ص ١٧٥
(٢٩) وميض الروح ،ص ١٧٥ ـ ١٧٦
(٣٠) وميض الروح ، ص ١٧٦
(٣١) وميض الروح ، ص ٢١٠
(٣٢) وميض الروح ، ص ٢٠٨
(٣٣) وميض الروح ، ص ٢١٤
(٣٤) وميض الروح ، ص ١٧٢
(٣٥) وميض الروح ، ص ٣٧١
(٣٦) وميض الروح ، ص ٣٧٢
(٣٧) صلاح حسني عبدالعزيز : محمد عبدالمجيد حلمي كناقد مسرحي ،الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ ،ص ١٩ ،٢٠
(٣٨) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ، ص ٥٣ ، ٥٤
(٣٩) وميض الروح ، المقدمة ، ص ٤٥
(٤٠) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ، ص ٥٧
(٤١) حياتنا التمثيلية ، ص ٤
(٤٢) حياتنا التمثيلية ص ٣٠٤
(٤٣) حياتنا التمثيلية ص ٣٠ ، ٣١
(٤٤) حياتنا التمثيلية ص ٣١
(٤٥) حياتنا التمثيلية ص ٣٢
(٤٦) حياتنا التمثيلية ص ٣٣
(٤٧) حياتنا التمثيلية ص ٣٤ وعن تأكيده لفكرة الطابع القومي فى المسرح ، راجع : ص ص ٧٤ ، ٧٥ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٦١ ، ١٦٤ ، ١٧٠
(٤٨) و(٤٩) ص ٤١ ، ٤٢
(٥٠) حياتنا التمثيلية ، ص ٤٢
(٥١) حياتنا التمثيلية ، ص ١١٩ ، وراجع ايضا : ص ص ٢٢، ٢٥ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ٢٥٧ حيث ترددت الفكرة نفسها باساليب مختلفة .
(٥٢) حياتنا التمثيلية ، ص ٤٣ ، ٤٤
(٥٣) حياتنا التمثيلية ، ص ١٢٩
(٥٤) حياتنا التمثيلية ، ص ١٦٢
(٥٥) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٦
(٥٦) « وميض الروح » ، المقدمة ص ٢١
(٥٧) وميض الروح ، ص ٢٦ ، ٢٧
(٥٨) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ، ص ٦٠
(٥٩) حياتنا التمثيلية ، ص ٤٨
(٦٠) وميض الروح ، المقدمة ص ٥٠
(٦١) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ص ٦٣
(٦٢) حياتنا التمثيلية ، ص ٦٤
(٦٣) حياتنا التمثيلية ص ص ٦٥ ، ٦٨
(٦٤) حياتنا التمثيلية ص ١٩٨
(٦٥) حياتنا التمثيلية ص ٢٠٠
(٦٦) حياتنا التمثيلية ص ١٤٢
(٦٧) حياتنا التمثيلية ص ١٨٧
(٦٨) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٧٥
(٦٩) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٥٨
(٧٠) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٨٠
(٧١) حياتنا التمثيلية ، ص ٢٧٥
(٧٢) حياتنا التمثيلية ، المقدمة ،ص ٥٥ ، ٥٦

جولات خريفية

— ١ —

قابلتها عند التقاء ليلنا ببسمة النهار
حدثتها عن حلمنا تململت
سألتها عن قلبها النابض في عمري ،
— فرفَّت ابتسامة تدحرجت على منحدر الحزن الثقيل
دعوتها لجولة في النهر كالعشاق فارتمت على
ظل ارتباكهـا الخجول
وبعد برهة تعثرت على شفاهها حروف صمتها الملول
« غدا نكون مثلمـا نود ان نكون »
واغلقت نوافذ الترقب الطويل ..

— ٢ —

رأيتها في عرس جارنا حمامة اليفة
تشابكت عيونـنـا
حدثتها عن ليلي الطويل والوسائد النظيفة
فارتجفت شفاهنـا
سألتها عن عشها فأرخت الاهداب
واشتبكت اكفنـا
لكنما ونحن في عباءة التململ الدفيء
رأيت فوق صورها علامة سوداء
وانسربت بداخلي ارتعاشة اليمة
فعدت امضغ اسمها حتى تقيأت الحروف
« فدوى التي وجدت في عيونها ظلي الشفيف
فدوى » وأسدلت على العيون غيمة السكون

— ٣ —

وامي دعتني لقص حكايا مجوني
ورقصي بأعراس كل الصحاب
وحبي لفدوى التي فجرت في شعر الصبا
فحملقت في حلية تتدلى على صدرها
وغصت بلون العيون الكليلة
وارخيت صمتـي

— ٤ —

يسألني جلباب جدي
من فوق مشجب الزمـان
عن حلتي البنيـة المستوردة
كيف انحشرت خلفهـا
كمومياء الحزن والهـوان
مقيدا بأعين النسـاء ؟!
فأنحني امام مرآتي
أهز أكتافي ، والقي نظرة على رباط العنق الجميل
واستدير مشعلا سيجارتي
ومسدلا ستائر الكلام ..

— ٥ —

نهداك جفًا في زمان الخصب وانكسرت جرار الصبر في سوق البـوار
وجلست أبكي فوق دربك جوعي المنسي في صمت الليالي المجدبة
حتى تفجرت الرمال بأعين الموتى تحدق في الصدى
وتناثرت مزق الثياب الداميات على الجيف
فتراقصت غيلان قريتنا البعيدة
غنّى لها الحادي وساق الناقة الجرباء للوادي الخصيب
دقت طبول العرس في الارض الشريدة
فوقفت مذهولا افتش في جيوب العمر عن يوم مضى
احببت فيه الرقص والخمر العتيقة
وشفاه كل النسوة المتعطشات الى القبل
فوجدت رقعة جدي المقتول في زمن السكوت
ترنو الي بوجهها الدامي وتهمس في ملل
« يا ذلنا الممتد في قلب الزمـان
كنا نمني الدمع والاشلاء بالثأر القريب »
فدسستها في جب نسياني وعدت أعالج الدمع الكذوب
اشكو جفاف النهد في الزمن الخصيب

— ٦ —

تنكسر الازمان حين تلتقي عيوننا
أقيمها بادمعي سـدى
اقفرها الى بكارة التخلق الجنيني على ضلوع حزننا
تعثر خطوتي بعينيك اللتين ظلتا بمرفئي مفتوحتين
أهرب منهما اليهما على طول المدى
اسقط في انحدار دمعتيك رجفة احتضار
وحينما يضمني منديلك الاخضر في انغلاق اعين النهار
اذوب في نسيجه كرعشة شتوية ممزقة
وحين تسكب العيون انهر الوداع
يقوم بيننا الزمـان مخرجا لسانه
وتصرخ الغيلان في جوف السواقي ، ترتوي حلوقنا بالملـح والسـأم
ينبت في صدورنـا النـدم
فنحصد احتراقنا
ونسدل الستائر الليلية المقطوعة الشفاه

— ٧ —

رجعت من ايامنا بدون غد
فتشت فيها عن اماسي الطفولة الشفيفة
عن وشوشات الحب في كل الحقول
فلم اجد سوى الصدى
ينوح في غور الطلول

محمد فهمي سند



تستفيق المدينة على صوت الجوقة يأتيها من وراء المرتفعات الملتفة حولها مثل السوار (عادة يأتي صوت الجوقة كصافرة انذار تدوي ساعة الخطر) ..

كانت المدينة تتدثر بغطاء ازرق منقط بنجيمات خافتة الضوء . وفي الدروب التي ترتفع وتهبط ، يتمطى هواء خريفي بارد بعض الشيء فيسري في اوصال البيوت النائمة على بركان من القلق .

قبل سنوات أتى صوت الجوقة منذرا بالخطر ساعة اجتاح وحش كاسر الارض الغافية على الضفة الثانية للنهر الممتد على مرمى بصر المدينة . ومنذ ان اجتاح الوحش تلك البقاع توافدت غيوم سوداء كالقار وتراصفت في السماء الزرقاء نسبيا وتكاثفت لتضع ستارا من العتمة بين الشمس والارض. جفت الاوراد التي كانت تطرز باحكام، وجه البساتين في مواسم العطاء ، خمدت زقزقة العصافير البرية ، وجرى النهر صامتا وحزينا (لكنه ظل يجري) .

يحمل الوحش كل قسمات الوحوش الكاسرة .. يحمل انيابا حادة وسامة ، ومخالب صلدة وملتوية كصلبان معقوفة ، وعينين نائتين من وجه مشحون بالضراوة .

كان اهل الارض (التي اجتيحت) نائمين بارتخاء لذيذ حين تنفست الرغبة في اعماق الوحش في أن يتجاوز حدود مفارته التى عاش فيها (كان قد اجتاحها هي الاخرى من قبل) وزاوج حيوانات من فصائل متضادة وانجب جيلا هجينا من الوحوش الصغيرة .. ضاقت مفارته باسرته التي كانت تتكاثر بشكل لافت للنظر !

ومنذ ان توغلت خطواته في الارض الجديدة مد مخالبه الطويلة لتدب فوق وجه هذه الارض وتحفر فيه اخاديد من الذعر .. يعشق الوحش شيئين : البرتقال والدم .. يتجول في البساتين المزروعة بصفوف من اشجار البرتقال .. يقطف آلاف الثمار الناضجة الشهية.. ياكلها بشراهة ويرمي قشورها في النهر .. وحين يشعر بالظما يمد مخالبه الى الاجساد السمراء .. يغرزها في الشرايين ثم يلعق الدم !

يجلس الوحش على ضفة النهر احيانا ويمد رجليه في الماء .. يغسل رجليه .. يلوث الماء بالقذارة .. يخوض في النهر احيانا ويطمع في العبور الى الجانب الاخر .. جانب المدينة ..

حين اجتاح الوحش تلك الارض جاء صوت الجوقة منذرا فحمل رجال المدينة بنادقهم ودثروا وجوههم بالكوفيات .. تركوا المدينة في صمت الليل وعبروا النهر ، وبدأت المطاردة .. حمل بعضهم راسه فوق كفه ووقف امام الوحش وجها لوجه .. غرز الوحش مخالبه في صدورهم .. فتحها واقتلع قلوبهم ، لكن قلوبهم ظلت تنبض .. في يده كانت تنبض .. وضعها في فمه وكانت ما تزال تنبض .. سدت بلعومه .. كاد ان يختنق .. أخرجها من فمه ورماها الى الارض ، وظلت تنبض على الارض ايضا .

ماذا يعني صوت الجوقة القادم في هذا الوقت ؟ هل تحركت خطوات الوحش من جديد لتعبر النهر ؟

فتحت الابواب الموصدة واطلت منها رؤوس متسائلة : ماذا وراء صوت الجوقة القادم من خلف المرتفعات ؟ كان الصوت يقترب ويتردد صداه : « احذروا الوحش .. لقد بدأ يتحرك » . أخرج الرجال بنادقهم ودثروا وجوههم بكوفياتهم وخرجوا .. اوصدت النساء الابواب باحكام ، لكن عيونهن كانت مصلوبة على الابواب ، وتنفذ النظرات الى الخارج لتتفرس في الطرقات بحذر وخوف .. سأل ولد صغير امه (كان ينحشر بين فخذيها مرتعبا) :

- ما هذا الصوت يا امي ؟
- انه صوت الجوقة !
- من اين يأتي هذا الصوت ؟
- من وراء المرتفعات ..
- ماذا يعني هذا الصوت ؟
- انه دعوة الى الحذر .
- ارى في عينيك قلقا يا امي !!
- لا تخف يا ولدي .. يبدو ان الوحش الذي اجتاح الجانب المقابل قد تحرك من جديد !
- ايريد ان يفترسنا ؟
- لن يقدر يا ولدي .. خرج الرجال للوقوف بوجهه .

(لو وصل الوحش اليك ايها الصغير لافترسك .. انه يتلذذ بافتراس الصغار .. لحمهم طري وعظامهم لينة !! لقد افترس الكثير منهم وما زال يطمع في المزيد) .

ركض الرجال الى ضفة النهر .. لم يكن هناك ما يوحي بأي

تحرك للوحش .. كان النهر يجري بهدوء ، وثمة بقع دموية قانيــة تتجمد فوق الماء وتلتمع مثل نيران متوهجة .. نيران فوق الماء !! عبر النهر كانت هامات الشجر الاجرد تنحني قليلا ولكن ليس الى حـد الركوع ، وتاتي رائحة الارض مضمخة بالحزن ..

لماذا دوى صوت الجوقة اذن ؟ قال واحد من الرجال : ـ لعل صوت الجوقة اراد ان يمارس معنا لعبة يسعى من خلالها الـى أن يبقينا يقظين نفتح عيوننا ونمد نظراتنا المترقبة نحو النهر لنرصـد تحركات الوحش خشية ان يباغتنا كما باغت الجانب المقابل قبـل سنـوات .

نفض الرجال النعاس عن عيونهم ، ورابطوا عند النهر ، وكانت اكفهم مشدودة على زناد بنادقهم المتحفزة .. وحين تناثر رذاذ الفجر على وجوههم عادوا الى المدينة .. كان صوت الجوقة ما يزال يتردد عبر صباح شاحب ، منذرا بالخطر !! بدأت حبات من المطر الناعم تتساقط على اجسادهم فتبلل كوفياتهم وثيابهم .. على طرقات المدينة كانت هناك آثار دماء ندية .. تفرسوا فيها جيدا .. انها آثار اقدام وحش كاسر .. حارت في رؤوسهم الاسئلة .. أيكون الوحش قد كمم عيونهم بستار من الضباب وعبر ؟ أتكون قد اخذتهم سنة من نوم عندما كانوا هناك ؟ أيكون الوحش قد مر من فوق رؤوسهم ولم يروه ؟ لكن عيونهم كانت مفتوحة .. كانوا يقظين تماما طوال المدة التي رابطوا فيها عند النهر !! لم يلمحوا أي ضباب ! من اين جاءت آثار اقدام الوحش المبللة بالدم اذن ؟

على الابواب الموصدة رأوا آثار كف وحشية ذات مخالب ، مبللة بالدم ايضا ! كانت اثار الوحش موجودة في كل مكان ! (لا بـد ان يكون الوحش قد توغل في المدينة) . صدمت انوفهم رائحة جثث بشرية متفسخة ! طرقوا الابواب فرد عليهم الصمت .. ستكون المجابهة قاسية وضارية .. انه امتحان عسير .. لا بد ان يحاصر الوحش في زاوية مميتة .. لا بد ان يضيق عليه الخناق .. سيفترس بعضا منهـم .. سيفترس كثيرا منهم .. ليكن ذلك .. يجب ان لا تخفت حرارة المقاومة . الى اخر نفس ايها الرجال .. لو اجتاح الوحش هذه المدينة ايضـا ادفنوا رؤوسكم في مستنقعات الوحل . انكم تريدون ان تمسحوا تلك الارض ، ان تلاحقوه ، ان تهدموا مغارته فوق رأسه .. من حقكم ان تفعلوا ذلك .. لو تنعكس الامور فسوف ينقطع الخيط الازلي الـذي يربطكم بارضكم ، تفقد حياتكم قيمتها ، تفقد الاشياء معانيها وتتوقف خطوات الزمن عن السير الى الامام .

ما زال صوت الجوقة ياتي اليهم محمولا على جناح ريح باردة : « .. لقد تحرك الوحش .. » اين هو الوحش ؟ انهم يرون آثاره في كل مكان .. يتتبعون هذه الآثار .. لن يتركوا الوحش يعبث في المدينة كما عبث في الجانب المقابل من قبل .

عبر نفر منهم الى الجانب المقابل وعادوا مسرعين .. ما يزال الوحش يحتضن ذلك الجانب .. ما يزال هناك .. اي لغز محيّر هذا !

رأوا رجلا يحمل في وجهه لون الصحراء الرملية الساخنة وفي عينيه بريق الشوق للانتقام .. لا بد انه يبحث عن الوحش لينتقم منه! يا له من رجل رائع !! لا بد ان النخوة قد تحركت في داخله فنفض عن جسده رمال الكسل وجاء على جناح الشهامة ليطارد الوحش .. هكذا يكون التعاطف الاخوي ايها الرجال ! سمع صوت الجوقة فقطع الصحراء حاملا بندقيته الجديدة وجاء ليطارد الوحش معكم ! انه يعيش هناك في تلك الصحراء القاحلة ، يتمطى بين احضان الهدوء الجنائزي ، يحتسي القهوة ويشرب حليب النوق ، يسير حافيا لكنه يرتبط بالمدينة بخيط متين من التعاطف !!

وقف الرجل الصحراوي قريبا منهم واذ راى وجوههم تتدثـر بكوفياتهم وتنتصب ماسورات بنادقهم عبر اكتافهم ، تسمر في مكانـه مثل عمود صدىء من الحديد ، وتطاير الشرر من عينيه ..

قال له واحد منهم :

ـ اهلا بك يا اخ .. هذا موقف رائع .. فلم يرد عليـه الا بنظرات مشحونة بالغضب ..

قال له آخر :

ـ اننا مثلك نطارد الوحش ايها الرجل !

كشف الرجل الصحراوي القناع عن وجهه الكالح وقال :

ـ انا لا اطارد الوحش .. اطاردكم انتم .. (تطاردنا ايهـا الرجل ؟ لماذا ؟ أنحن زرعنا الرعب في قلب هذه المدينة ؟ أنحن لوثنـا وجه الارض بالعار ؟ .. جئت من هناك حاملا هذه البندقية الحديثة لتسكت غضبتنا ! كنا ننتظر ان تاتي فارسا تحمل رمح رجولتك ، تعبر النهر بقفزة واحدة ، تغرز رمحك في قلب الوحش وتعود مرفوعَ الرأس).

رفع الرجل الصحراوي بندقيته وصوبها نحوهم وقبل ان يطلق الرصاص عاجلته رصاصة احدهم فسقط على الارض وتعفر وجهـه بالطيـن ..

بدأ الرصاص يتناثر فوق الرؤوس ويقتحم حرمة المنـازل الآمنة .. تصاعدت سحب الدخان في سماء المدينة . تساقطت جدران عالية .. خرج طفل في الخامسة (ذهبي الشعر) يحتضن رغيفـا من الخبز .. سقط على الارض واصطبغ الرغيف بالدم .. صرخت أم مذعورة وهي تسقط فوق رضيعها ، ثقبت ظهرها رصاصة لئيمة ، هوت قذيفة غادرة على سيارة بيضاء تحمل على واجهتها هلالا مخضبا بالدم.

انسحب نفر من الرجال الذين يدثرون وجوههم بالكوفيات .. انسحبوا الى النهر .. قد ينتهز الوحش ، الجاثم في الجانب المقابل، الفرصة ! كان الوحش يقف على الضفة مطلا بوجهه القبيح ضاحكـا ببشاعـة ..

كان صوت الجوقة ياتي من وراء المرتفعـات ، عاليا ، يخترق الاذان : « ايها الرجال .. لقد تحرك الوحش الذي كان نائما في المدينة تحت غطاء من الكلمات الفارغة كالطبول » .. اذن فهذا وحش اخر غير الوحش الذي ينام على صدر الضفة الاخرى من النهر !! اصبحـت المدينة بين قبضتي وحشين ـ وحشين اثنين ، يقف كل منهما على جانب .. سيمد كل منهما ذراعه عبر النهر ليلامس ذراع الاخر ، ثم تغوص المدينة في بئر من الاحزان .. بئر عميقة ..

بدأ الموت يدوس باقدامه الثقيلة فوق صدر المدينة .. لكـن صدر المدينة لم يتكسر .. لن يتكسر ابدا .. صلب صدر المدينة !

كان الرجال يقاومون الوحش الثاني بضراوة .. غمس احدهم كوفيته بالدم .. شدها الى ماسورة بندقيته ورفعها راية .. انهـا تحمل لون الدم .. لا بد ان يرتعب الوحش (ترتعب الوحوش عند رؤيتها الرايات المنقوعة بالدم) .

على ضفة النهر وقف صف من الرجال في مواجهـة الوحش الجاثم في الجانب المقابل . وفي المدينة كانت صفوف اخرى مـن الرجال تطارد الوحش الاخر .. كانت الكوفيـة المغموسـة بالدم ، المشدودة الى ماسورة بندقية ، المرفوعة راية ، ما تزال ترفرف ... وما زالت البقع الدموية تلتمع فوق الماء مثل نيران متوهجة ..

كربلاء ـ العراق

ناطق خلوصي

السرداب

قصة بقلم فاروق منيب

لم يكن الاستاذ عفت يتوقع ما يحدث له الان بمثل هذه السهولة. فقد تحققت امنيته منذ شهور . اطمأن على بيته ، أصبح ينام ملءجفونه يسمع صوتي كلبيه ، فيشعر بالفخر والاعتزاز . لن يستطيع اللصوص الاقتراب من المنزل . اذا تسلقوا السور ،فلن يفلتوا منهما . ما احلى لعبهما في الصباح الباكر . يظل يراقبهما بفرح وحب الى ان ينعشهما دفء الشمس اللذيذ . ذكر وانثى .. روك وريتا . يعشقان الحياة ، لا يفرطان في لحظة من لحظاتها الممتعة .هو سعيد ممتن لتلك المصادفة الجميلة التي جعلته يعثر على هذا الصنف النادر من الكلاب . رفض البلدي الرخيص ، ولم يرض بالنوع الداوعة المخنث الارمنت. اما ريتا وروك ، فهما من النوع البوليسي النادر الذكي. انهما في منتهى اللطافة والمودة ، لكنهما ينقلبان الى وحشيين كاسرين عندما يشمان رائحة أحد الغرباء . الان تقلب ريتا وروك حياة الاستاذ عفت من الامن والراحة الى النكد والكدر . يحاولان قفز السور المرتفع بين آن وآخر . فشلا في محاولاتهما مرات عديدة .. الى ان كانت لحظة سخيفة ساعدتهما على النجاح . تسلقا فروع اشجار الزينة ، ثم هبطا في الشارع ، فجرى وراءهما يعيدهما الى الداخل . ضحك من لعبهما الثقيل . ضربهما ضربات خفيفة حتى لا يقعا في الخطأ الذي وقعا فيه دون قصد. ولعب الكلبان معه وهما فرحان . ظلا يقفزان ويشبان على صدره ويديه وكأنهما يودان عفوه المنتظر . قدم لهما طعاما شهيا حتى يغريهما بالبقاء داخل البيت .. لكن الشك بدأ يتسلل الى قلبه. اذا تكرر قفزهما ، فسوف يألفان الناس . وربما تقل حاستهما المتوحشة بمرور الايام . اذن لا بد من حجزهما .. ليكن الشارع محرما عليهما من الان . المشكلة كيف يحدث هذا ؟ في البداية رسم خططه في الترقب والانتظار ، فربما كان قفزهما الاول حماقة لن تتكرر ... لكنه فوجىء في مرة ثانية ، وبسرعة مذهلة ، انهما في الشارع . ارجعهما وفي نيته ان يكون اكثر صرامة في هذه المرة . ربط كل واحد منهما بسلسلة من الحديد الثقيل ، ثم ربطهما باحد الاعمدة الرخامية الداخلية . بدأت المتاعب الحقيقية . ارتفعت اصوات صرخاتهما العالية . فلما تعبا من الصراخ تحولا الى الانين ، فلما يأسا من الانين ، سكتا الى حين . وارتاح الاستاذ عفت .. قال في سره .. الحمد لله .. كانت نزوة وانتهت .. هذان الكلبان لا يستطيعان مخالفة اوامري .. المثل يقول .. اطعم الفم ، تستحي العين . اكثر لهما الطعام ، وغمرهما باللحم وبالعظام . اكل الكلبان قليلا ، ثم امتنعا عن الطعام . سال لعابهما على السلاسل الحديدية . افرغا ما في جوفهما . تقزز الاستاذ عفت للمنظر الكئيب . فك اسارهما بعض الوقت . عادت انتعاشة الروح اليهما . قفزا اليه يتوددان ويستعطفان وعيونهما نحو الباب . رق قلبه ، امسك السلسلتين.. فجريا امامه الى الخارج . بدآ في لعب لطيف ظريف هامس .. ثم انتهيا الى مغازلات غرامية واضحة . هذا هو مراد الاستاذ عفت .منذ فترة عندما كان روك بمفرده كان يأسى من اجله . حقا كان لا يعرف القفز الى الخارج ، ولكنه محروم من أليفة لحياته . أحضر له ريتا الجميلة حتى تشاركه ايامه تدغدغ فيه حسه الخشن .. عادا الى الحديقة وهما منتشيان يلهثان من الفرحة ..تلكآ عند الباب قليلا.. لا بأس ان يفك سلاسلهما في الليل ، ثم يربطهما في النهار .وبات ليله آمنا . لا بد ان يكون عادلا . الحرية اغلى شيء في الوجود. وفي الصباح قدم لهما اللبن الحليب بالعيش الساخن . اكلا وهما ممتنان سعيدان . وفرح هو الاخر . ذهب الى عمله . لم يفارقه خيال الكلبين وهو يوقع على الاوراق ، وهو يرأس الاجتماعات ، وهو ينظر في الشيكات ،وهو يناقش المشروعات الهامة . شغلا عليه حياته. اصبحا انيسيه المفضلين . كان يخشى بوادر الصراع بينه وبينهما بعد حادثتي الهرب العابرتين المفاجئتين ، ولكن يبدو ان امله تحطم سريعا . ففي صباح ما ، استيقظ على صوتيهما في الشارع. انتزع من حلمه اللذيذ . اذن المسألة ليست بسيطة . هي تحتاج الى تفكير وتدبير . لن تنفع الاساليب الانسانية في معالجة الموقف . لا بد ان يكون متشددا بعض الشيء . يروضهما على البقاء بالداخل حتى يتعودا الصبر . نظر اليهما من النافذة ، فوجدهما يجريان سعيدين فرحين ، يقطعان الشارع طولا وعرضا ، يشبان على اقدامهما الخلفية لملاحقة اي طفل عابر ، يحملقان حول الدكاكين المجاورة، يقفزان على أيدي اصحابها ، شاط من الغضب والغيظ . خرج الى الشارع ربما لاول مرة ببيجامته . سحبهما من سلسلتيهما بقوة. ادخلهما وهو يغلي . انتوى ان يؤدبهما في الحال . امسك أحد فروع الاشجار ، ونزل عليهما ضربا .. تكسر الفرعفي يده ، فاقتطع آخر الى ان صمت الكلبان تماما .. بانت الذلة في عيونهما ..تكورا في ضعف على البلاط .. انخفض انينهما المقهور الى اعماقهما ... اقترب جسداهما من بعضهما ليواسي كل منهما الاخر .. ربما كانت ريتا هي البادئة .. ارتاح الاستاذ عفت في داخله .. لكن الازمة تكبر في رأسه . بدأ يفكر تفكيرا جديدا . يبدو ان المشكلة سوف تطول.

هل يغير سياسة اللين التي تعود عليها فترة طويلة الى سياسة القوة ... ام يجرب الحيل ؟! . كان مضطربا لا يستطيع ان يصل الى قرار حاسم فاصل .. فضل في النهاية ان ينتظر ، ياخذ حذره ثم ينتظر . لماذا لا يحيط سور الشجر بسور اخر من السلك الشائك ، سوف يمنع خروجهما . وشرع في عمله على الفور .ركب عربته وذهب يبحث عن السلك الشائك . هناك ازمة محلية في سوقه . لم يعثر عليه ابدا . تعجب من المفاجآت المضحكة . ما أكثر كميات السلك الشائك القديم . كان يراها امامه في اي شارع يمر به . واخيرا دلوه على وكالة البلح ، فاعترته النشوة العارمة . اطلق للعربة العنان .حمل من هناك لفتين كبيرتين . كان يتغنى وهو يقود العربة.. لن يفلتا مني بعد الان . المهم ان يحكم تركيبه بنفسه بعد ان خلع بدلته الرسمية ، لبس اوفرول العمل متواضعا ، راح يدق المسامير يركب عليها الاسلاك الشائكة ، الى ان تكونت شبكة حصينة منيعة، لا ينفذ منها الا النمل . وسال عرقه في العمل ، فتكشفت سريرته عن رضى وقناعة كان يتوق اليهما منذ زمن بعيد . وقف يلقي نظرة على سوره الجديد ، فانسر في داخله . أعترته موجة من الثقةوالاطمئنان والفخر . طبب جروح اصابعه بصبغة اليود والجليسرين والماءالدافيء خلع الافرول ، ثم رماه بعيدا . وعاد الى زيه الرسمي متخايلا متعاجبا من ينتصر عليه اليوم ؟ . ترك الكلبين يمرحان دون ان يقيدهما لياخذا حريتهما داخل الحديقة . ماذا يعنيه الان غير الراحة التي حرم منها في الايام الماضية ؟ .

وعلى الطرف الاخر كانت ريتا وروك يفكران في مصيرهما .يرقبان جيدا ماذا يفعل الاستاذ عفت منذ ان وضع لفتي السلك الشائك بالحديقة . نظرا الى بعضهما . ابتسما . خافا . ثم تعجبا .. ثم اصابهما الذعر من المفاجآة .. ثم تماسكا .. ألعين بالعين والسن بالسن .. والبادى هو أظلم .. ليستكنا قليلا .. شربا حتى ارتويا .. تمددا في الشمس الدافئة . ظلا يتحاوران في صمت مدة طويلة. كل منهما كان يفهم ماذا يريد الاخر ان يفضي به . تحملا برد الشتاءمعا . قلقا فيءزالليل . كفا عن النباح. اخذتهما سنةمن النوم، استيقظا بعدها فزعين . قال روك :

ـ وما العمل ؟.

قالت ريتا :

ـ أمرك يا مولاي .

قال روك :

السلك الشائك امامنا .. والجدار خلفنا .. وليس لنا من خيار

واطل عليهما الاستاذ عفت من اعلى السلالم . كان يمسك باحدى يديه بقايا عظامولحم ، وباليد الاخرى اناء ماء .. أطعم الفم، تستحي العين .. هذا هو مثله المفضل . اقترب منهما في خشية . هزا ذيلهما خائفين . انتفضا مذعورين . ترددا في الاقتراب منالطعام نادى عليهما ، فلم يجيباه بشيء . ظلا واقفين بعيدا متحفزين حذرين . هرشت ريتا ظهر روك حانية . دغدغ روك رقبة ريتا متعجبا. تركهما الاستاذ عفت قافلا على نفسه الباب .. ربما يكونا غاضبين.. لا يهم .. هو لم يتجن عليهما .. طالما حاول ان يروضهما دون جدوى . ودق قلبه في صدره ، ما زالت هناك فرصة اخيرة ..ليركب عربته كل عصر .. وليجرا وراءه للنزهة .. لن يطيقا الحبس مدة طويلة .. وانتوى ان ينفذ مشروعه غدا .. غير انه فوجيء فيصباح اليوم التالي وهما في الشارع .. ضرب كفا بكف . لم يعد يطيق صبرا . كيف خرج الملعونان عبر السلك الشائك ؟ لن يستسلم لهما مهما كان الامر . مر على السور يبحث عن منفذ واحد ربما يكونان قدخرجا منه . وحين يئس من البحث ،خلع ملابسه ، ولبس الافرول الممزق مرة اخرى ، وراح يقطع بعض الواح الخشب الحبيبي قطعا طويلة ليعلى بها ارتفاع السور . كاد الياس ان يصيبه اثناء العمل .. ليسرح هذان الكلبان المتعبان !.. ولكنه عاند نفسه ، فكيف يتغلب عليه الكلبان السخيفان ؟ اذا تنفع تعلية السور بالخشب الحبيبي ، فلا بد ان يحضر لهما مدربا قاسيا غليظا ، يضربهما ويؤدبهماحتى يتوبا . المشكلة ان هذا المدرب من المحتمل ان يسرقهما .. ليؤجل حكاية المدرب بعض الوقت . وقضى يوما حافلا في العمل .. شعر بسعادة كبرى في آخره . نجحت خطته . خرج الى الشارع ونادى على الكلبين ليقفزا .وكانا يشبان على ارجلهما الخلفية ، لكنهما لا يستطيعان ان يطاولا السور المرتفع ، اختفى حتى لا يرياه ، فيخافا منه ، تسللا الى السور . راى محاولاتهما الدائبة دون جدوى .ابتسم منتصرا . كل تمرد وله نهاية . انه يخاف ان ينقلب هذا التمرد الى ثورة لا بد ان يطعمهما ضد مرض الكلب حتى يطمئن . وقرب المغرب كان الطبيب يحقنهما بالمصل الواقي ، فيهمد منهما الجسدان ويصبحا دائخين . زاهدين في الطعام والشراب . ظلا كالتائهين عدة ايام . وكان الاستاذ عفت قد استشار الطبيب اكثر من مرة في حالتهما ،فلم يجد منه غير كلمات الاطمئنان .. ولكنه يرى بعينيه كيف يذوي روك بعيدا عن ريتا ربما لاول مرة .. لا يسمع لنباحهما اي اثر . حتى ليفتح لهما باب الخروج ، فلا يقربانه . ما هذه العين التي اصابتهما ؟! ربما كانت شدة وتهون . وتزايل عقد كراهيته لهما . فهما الان مستسلمان وديعان ،ينقلان خطواتهمابصعوبة ايمكن ان يكون تاثير المصل الواقي في جسديهما الى هذا الحد ؟! انه ليس مرضا ،بل روح شريرة تقمصتهما . لا تنفع معها الادوية ولا الاحجبة . شيء واحد اعاد الامل الى قلبه . وضع حفنة من الشيحعلى بعض قطرات من روح النعناع ، وقدمها لهما في صباحين متتالين. الغريب ان ريتا وروك بدآ يصلبان قامتيهما . وشيئا فشيئا استردا عافيتهما الضائعة . سرى الدم في عروقهما . سال اللعاب على شفاههما . بدآ يلفان حول السور من جديد يتأملان فتحاته الضيقة. يطلان براسيهما الصغيرتين منها . يجريان الى الباب عند اي طارق. يحتفلان به احتفالا كبيرا . يندهش الاستاذ عفت لهذا البرود الذي يتحلى به كلباه العزيزان . مهمتهما تحتم عليهما ان يكونا يقظين ، يرتفع صوتهما دائما محذرا ومنذرا من الاقتراب من البيت . لكنهكان يقنع بهذا البرود في بعض الاحيان حين يتذكر السكون الذييتحليان به .. غير ان فرحته لم تتم . ففي وضح النهار دخل الى حجرة نومه يستريح وقت الظهر . استغرق في النوم .. لكنه استيقظ على طرقات بالباب . مسح وجهه وآثار النوم ما زالت في عينيه :

ـ مين ؟!

ـ احنا يا استاذ عفت .

كان هناك شابان يسحبان ريتا وروك من سلسلتيهما . لم يصدق عينيه في اول الامر . اندهش . كاد ان يسقط من طوله من شدة المفاجاة . قال له احد الشابين :

ـ لقد وجدناهما في اخر الشارعيلعبان مع بعض الماعز..

وقال الشاب الاخر :

ـ جريا الينا مسرعين يتمسحان بنا .

وادخلهما الى البيت. طالما ابعد تلك الفكرة عن خاطره زمنا طويلا ، ولكنه لم يستطع الا ان يلجا اليها في النهاية . جرى الى حجرة نومه ، وكان يرث كرباجا عن والده . انزله من صندوقهالقديم. وطرقع به في الهواء . تقدم الى روك اولا ، يعتبره مسئولا عنزوجته. ضربه ضربة مباغتة ، فان الكلب من هول المفاجاة . ونزل عليه يؤدبه. فعوى مقهورا مستضعفا . وفي احد الاركان كانت ريتا ترى ما يحدث،

اجمل نجوم في نهر المجرة

الى الفدائي البطل امل امتنا
في التحرير والعودة

أبصر صبح اليوم بكل ملامحه ذات الصبح ليوم آخر
قمر العشاق المترقرق في هودج روميو ـ جوليت
قيس ـ ليلى
نفس القمر الساهي في ارجوحة الزا ـ اراجون
منذ قرون

فالصورة يا سكان العالم ذات الصورة
لكن الوضعية تأخذ وضع الرامي : جاث ـ مستلق ـ
واقـف

***

يا سكان المعمورة يا اصحابي الخلص
في ذاكرة الايام انا معكم .. نقطة ماء سقطت سهوا..
تسعى عفوا حسب مشيئة شيء يسعى حسب مشيئة
شيء
فتمسك بخيوط العنكب ولها بتجاوز كل جسور الموت
الاكبـر

فالسقطة بحار أسلم زنديه لأمواج المطلق

***

عمق مجرى النهر الرائع في تجوالك
انقش جل مشاوير المرض ـ الصحة ـ اوسمة فـي
صدر الصمت
وقع اسمك ـ عمرك ـ في الأسفل تحت
خوفا من تمثال يطمس كل خصالك
أوبيت ـ شجرة بفض ـ حجر ينخر في اوصالك
ثم اقذف نفسك لقمة طيب تسمن ـ تفني في فك الموت
فوق تحت فوق تحت

***

الماء طليق في الغابة وعظيم من يطفىء ظمأه

هيفاء مرعي

فتنكمش بلا حراك الى الجدار . وعندما اقترب منها الاستاذ عفت انتفضت مذعورة . جرى وراءها ، فتحملت وقع الكرباج صابرة .وصمم ان يقيدهما تماما . امسك روك من قدميه الاماميتين ، فقيدهما ، ثم ربطهما . واستسلمت ريتا دون مقاومة ، فتكوم الاثنان هامدين . جف حلقه من العطش فافرغ في جوفه زجاجة كوكا كولا حلوة المذاق.

ما كان يتمنى هذا المصير النفسي للغريمين العزيزين ، ولكن هذه حال الدنيا . من لم يتعظ بالكلمة الطيبة فلا بد من تاديبه بالعصى الغليظة . وغفا الكلبان في نعاس عابر من التعب تمددا بجوار بعضهما متعاشقين . سقطت ذرات من الغبار بجوارهما ، فهبا خائفين . لم يستطيعا ان يتحركا خطوة واحدة . ضربا الارض باقدامهما .إحسا حديد السلاسل بلسانيهما . اخذ صراخهما طابع الندب . كادت تظهر عليهما علامات الصرع .أكلا من طين الحديقة . اختلط لعابهما بالازهار المتفتحة . التأم مجموعة من الاطفال في الخارج على الاصوات الصارخة . وفي الليل هدات الضجة . نزل السكون على كل شيء . ارتعش الجسدان المذعوران . لم يعد يسمع غير انفاسهما المتعبة . ونام الاستاذ عفت قرير العين بعد ان تعشى بدجاجة محمرة ، ثم ابتلع بعض الحبوب المهدئة . وفي الصباح رضى عن نفسه عندما شاهد ريتا وروك مطروحين كالخرقتين الباليتين . وتمر الايام والقيد يدمى ارجاهما . يتعودان عليه . يعودان الى مطارحات الغرام اللطيفة . يهزان ذيليهما للاستاذ عفت مودة وحبا .. الى ان اطمان لهما في النهاية . فبدا يفك قيودهما شيئا فشيئا .. في البداية افرج عن ريتا ، فهرعت الى روك فرحانة تتشمم رائحته ، ترقص منتشية. دق قلب الاستاذ عفت في صدره مضطربا لكنه ادرك الخدعة على الفور، لن يفرج عن روك الملعون ، فهو المحرض والمدبر . وظلا على هذه الحال عدة ايام ، لم يعد الشك يتطرق الى نفس الاستاذ عفت .كادت حكاية الهرب ان تصبح من ذكرياته الماضية ، يحكيها لكل من يقابله . انتعشت روحه في العمل ، ولم يعد يتوه عندما يكلمه احد ... الا ان اخر المفاجآت كانت قاسية جدا . ففي عز الظهر وهو سارح في تاملاته الوردية .. راى ريتا وروك يهرولان في الشارع وهما فى غاية الاعياء . الغبار يغطي جسديهما ، وعيونهما زائغة شاردة . وانهارت منه اعصابه . وهنت نفسه الى الحضيض . كيف خرجا ، ومتى ؟ !. وتحامل نازلا الى الحديقة يبحث عن اي منفذ في سور السلك الشائك ، عند تعلية الخشب الحبيبي . كان كل شيء محكما ، يستحيل ان ينفذ منه شيء ابدا .

ولكنه ـ وبالمصادفة ـ وقعت عيناه على حفرة صغيرة بالارض بجوار الجدار ، تتبعها ، فاذا هي سرداب قصير موصل الى الخارج. وكانت آثار اقدام ريتا وروك ما زالت حية على سطح الرمال الطرية. وعلت شفتيه ابتسامة مريرة ، ثم قهقهة ببلاهة شديدة ، ثم صمت فجاة كانه سمع خبر موت احد الاعزاء ، ثم تهالك بجوار وردة قانية الحمـرة .

حلوان (ج.ع.م)

فاروق منيب

دراسات في الأدب السوفياتي المعاصر

صدر الدين عيني

بقلم جليل كمال الدين

(احتفل الاتحاد السوفييتي ،والشعبان الطاجيكي والاوزبكي اللذان يشاركاننا في عائلة شعوب آسيا وافريقيا ، وفي التراث الاسلامي الجليل ، قبل زمن ، بمرور ٩٠ عاما على ميلاد صدر الدين عيني . وقد كتبنا هذه الدراسة المتواضعة خصيصا ، في معرض التعريف والبحث الادبي المقارن) .

ـ ١ ـ

حين يكتب كاتب عربي عن الشاعر الطاجيكي البارز ، والمناضل من اجل الحرية والاشتراكية والسعادة ، صدر الدين عيني ، لا يستطيع ان لا يلاحظ ان مثل هذا الشاعر ، ومثل الطريق الشعري والحياتي الذي سلكه ، انما هو في الجوهر ـ وبغض النظر عن التفصيلات التي تتعلق بالبيئة المحلية والظروف الخاصة ـ تجسيد لملامح الشرق الشعرية ونمثيل حقيقي لاروع واجمل ما في واعية شعراء الشرق المعاصرين منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين . ان ارتباط هذا الشاعر بالحياة والتحامه الوثيق بشعبه ونضاله من اجل الجديد والتجديد في الشعر والفن والحياة والمجتمع ، ثم مشاركته الفعلية في النضال من اجل هذا الجديد والتجديد .. ان كل هذا هو ملامح مميزة لاكثر شعراء الشرق ، والشرق العربي بصفة خاصة . ان الذي يربط امثال صدر الدين عيني بشعراء العالم العربي المعاصر هو جملة امور لا تحتمل التبسيط وان احتملت التلخيص : هو الروح الانسانية المشتركة وروح الشرق الجديد ، وتقاليد التراث المشترك ، والنزوع نحو الحرية لا على صعيد الاحلام، والتأمل بل على صعيد المشاركة الفعلية واداء ضريبة الحرية مهما كانت ثقيلة ، حتى وان تطلبت الدم والروح ذاتها .

ان صدر الدين عيني يجسد مثال المخضرمين من شعراء ما قبل اوكتوبر الذين امتد بهم العمر بعد اوكتوبر عقودا من السنين . فهو في بعض تراثه وابداعه ينظر الى شعراء امثال خليل مطران والزهاوي والرصافي وحافظ ابراهيم وشوقي ، ولكنه في بعض اخر من ابداعه ينظر الى كل الشعراء المجددين على نحو اخر : الشعراء الذين تمخضت بهم ثلاثينات واربعينات قرننا في مصر وسوريا ولبنان والعراق ، الشعراء الذين غنوا الحرية وتطلعات التقدم والاشتراكية.

وقبل كل شيء فان صدر الدين عيني هو شاعر سوفييتي ، شاعر طاجيكستان السوفييتية .

ان صدر الدين عيني (١٨٧٨ ـ ١٩٥٤) هو مثال رائع لشاعر عاش كل مراحل التجديد والجديد في شعبه وامته ، ووطنه الصغير والكبير ، وهو جديد وتجديد ليس في الشكل وانما في المضمون ايضا، وعلى نحو فني وعلى نحو اجتماعي .. جديد ابتدأ بالنضال من اجل حرية شعب طاجيكستان والتخلص من النير القيصري ، واستمر في النضال من اجل ترصين الاشتراكية وتوطيدها . وهو هنا ينظر الى ماياكوفسكي ، وكما سنرى فيما بعد ، كان ثمة كثير من التأثيرات والتصاديات المتبادلة بينهما . لقد غنى صدر الدين الحياة والشعب والحرية والربيع مواصلا النضال على مختلف مراحله ومستوياته وبكثير من وسائله ، ربطا بين الفكر والحياة ، بين الشعر والشعب، بين القلب والعقل ، مستفيدا من التراث ومطورا اياه على نحو خلاق . ومع انه ابن طاجيكستان الا ان كتابته الشعر بلغتين : الطاجيكية والاوزبكية ، وتجسيده مطامح شعوب اسيا الوسطى وبخاصة شعبي طاجيكستان واوزبكستان .. يمنح الشعبين مما حق التمجد به.

ـ ٢ ـ

ينبغي ان نقول ، باديء ذي بدء ، ان صدر الدين عيني ليس شاعرا فحسب ، وانما هو كاتب ومفكر وفيلسوف ومناضل اجتماعي ايضا ، فقد كتب كتبا في تاريخ طاجيكستان واوزبكستان ، وأسهم بنشاط في العمل الصحفي والنشر ، ومرت عليه فترات انقطع فيها عن كتابة الشعر ، الا ان الشعر ظل ، برغم كل ذلك ، طريقه المفضل ـ طريقه الحياتي الفني ، اذا صح التعبير ـ الاسهام في معركة الحياة والجمال والحب والحرية والربيع والانسان . فحتى في النثر الذي كتبه كان الشعر يتخلله لا حشرا واقحاما ، بل تطلبا عضويا لا مناص منه .

ان ابداع عيني المتعدد الحدود والفني الافاق انما هو مثال واضح للعمل المكرس من اجل الشعب والحرية والاشتراكية . لقد تغلغل الربيع قلب هذا الشاعر الكبير فأتى بثمار امتدت طيلة فصول حياته ، وكانت ثمارا تختلف كما وكيفا فيما بينها ، وان توطدت في النهاية ، في كونها ثمارا ربيعية طاجيكية شرقية سوفييتية .

ان شعر عيني يظل احد ابرز ملامحه المميزة ، بل هو وجهه

الحقيقي الاصيل . وفي هذا ينبغي ان نستمع الى راي يوليوس فوتشيك ، المناضل الجيكي الذي نذر قلمه وروحه لقضية حرية وطنه وتحرير البشرية من نير الفاشية ، ان نستمع الى رأيه في شعر صدر الدين عيني . يقول فوتشيك : « حين تعرفت على طاجيكستان صرت اكرر غالبا لنفسي اشعار عيني هذه :

« وحتى اسم طاجيكستان
لم يعرفه العالم قبل خمسة عشر عاما
كان اسمها كوخيستان ــ وطن الحزن والخداع
الوطن الضائع بين كتل الاحجار الضخمة » .

اعيد هذا لكي لا انسى : اجل فها هو بلد رائع غني يمضي بخطى مصممة نحو حياة متحضرة مرفهة .. انه نفس البلد الذي تحدر الينا منه في اوروبا ، قبل عشرين عاما ، صوت عذاب رهيب . وقبل بضع سنين (وهي تلوح فرونا) سمعنا نحن في اوربا الوسطى عن البربرية في آسيا الوسطى . اما الان فهنا الثقافة ، والتطور والنهوض الصاعد .. اما صوت البربرية فيدوي في اوروبا الوسطى .. » (١)

تلخص هذه الكلمات ــ وكأنها معنا على موعد ــ جوهر شعر عيني وكل شعراء آسيا الوسطى الذين عاشوا ما قبل الثورة وبعد الثورة آلام الشعب وآماله . فصوت العذاب الرهيب صوّره ونقله الينا بشكل أمين ، فنان ، صدر الدين عيني . وصوت الثقافة والتطور والنهوض الصاعد صورته ايضا لنا ريشة صدر الدين وقيثارته . ان تاريخ التطور الشعري والفكري لصدر الدين عيني ، هو ، على نحو ما ، تاريخ تطور طاجيكستان وانتقالها من عذابات الاقطاع في ظل القيصرية الى جنان الاشتراكية في ظل العهد السوفييتي .

لقد كانت الحياة الاجتماعية في طاجيكستان ــ وكانت تتبع امارة بخارى واميرها الذي كان تابعا للقيصر ــ حياة القنانة الاقطاعية . كانت آسيا الوسطى قد منحتها رأس المال الروسي الذي كان ظلا في بعض قطاعاته لرأس المال الاجنبي وبخاصة الانكليزي والاميركي . وكانت سكة حديد ما وراء بحر قزوين والتي بلغت عشقاباد (آشخاباد ــ عاصمة تركمانيا السوفييتية اليوم) قد ابتدأت تفتح آسيا الوسطى لمخالب رأس المال الروسي ، على حد كلمات لنين : (دروس الازمة ، المجموعة الكاملة ، مجلد ٥ ، ص ٨٢) . وكانت امارة بخارى تحقق بحلفها الوثيق وخضوعها التام فيما بعد للنظام القيصري مصالح راس المال الروسي . فهنا أيد عاملة رخيصة وانتاج للقطن يتم على حساب وفي شروط أبشع استغلال لفلاحي آسيا الوسطى . كان الامير وحاشيته هم الوحيدون الذين يتمتعون مع بعض الاقطاعيين هنا وهناك بخيرات الامارة الواسعة ، اما الشعب فيعيش في ظلام دامس ليست ظلماته بأخف وطأة من ظلمات القرون المظلمة التي عاشتها الشعوب العربية طويلا . وهنا كان الاستغلال مركبا ، فهو ليس القنانة الاقطاعية الابوية فحسب وانما هو استغلال رأس المال العالمي ايضا . انه وضع شبيه بالوضع الذي كانت عليه مصر بعد الاحتلال الانكليزي وخصوصا في اواخر القرن التاسع عشر ، وبالوضع الذي كانت عليه العراق وسوريا والبلدان العربية بعد انحسار الحرب العالمية الاولى عن هزيمة الاتراك وثبوت قدم المحتلين الانكليز والفرنسيين .

وكان لا بد ان تنشأ في ذلك الوضع الظالم المظلم الذي كانت فيه بخارى ، الامارة الواسعة التي كانت تشمل طاجيكستان واكثر مناطق اوزبكستان ، اغان شعبية واشعار صنوة لها تعكس الحزن والاسى الذي كان يعمر ارواح الناس ، الكادحين منهم والمثقفين على حد سواء . تقول اغنية بخارية حزينة ان جلاوزة الامير لم يكونوا بشرا ، بل سلقا يفرضون الضرائب ويجبونها بمنتهى القسوة ، ومن لم يستطع اداء الضريبة نقدا كانوا يصادرون بيته ، ومن لم يستطع او لم يمتلك ما يؤدي به الضريبة نقدا او عينا ، كانوا يسبون اولاده وبناته :

« آه ، لقد ثار التراب في الطريق ، آه يا جنينتي العامرة بالخزامى
لقد ضربوني بالسوط بضراوة ، آه يا جنينتي العامرة بالخزامى
ورموني على كفل حصان ــ لقد سقطت في السبي
ليس في منطقة (امين كار) ماء ..
كما ليس عند خادم (عالم خان) شفقة ..
فاحتفظوا بلعبي ، آه يا جنينتي العامرة بالخزامى
واحكوا لصديقاتي الامر ــ لقد سقطت في السبي .
لقد تركت قلبي على الحجر ، آه يا جنينتي العامرة بالخزامى
وظل منديلي في التراب ــ فقد استاقوني سبية » ..

فلا غرو ، اذن ، ان يهيم الفلاحون على وجوههم ، تاركين المناطق التي تلقوا فيها الاهانة والسبي والسلب والنهب الضاري ، باحثين عن عمل في المدن . وكان هؤلاء احتياطيا كبيرا للشغيلة في المدن . ونشأ بينهم ، تجسيدا لحبهم لوطنهم والمناطق التي هجروها مرغمين، نشأ فن غنائي شعري من فولكلور الشعب يسمونه (الغربة) ــ وهو بالطاجيكية « غريب » (٢) ان هذا اللون يحمل شحنة انسانية دقيقة، وهو حزين شجي كأشعار الغربة في بلداننا العربية (مثلا بين فلاحي العراق،الذين هاجروا في العهد الملكي المقبور الى الكويت وسواها، وقد صور المرحوم السياب بعضا منه في اشعاره) . وله اشباه كثيرة بين كل اشعار الغربة في البلدان العربية ، وفي تاريخ الشعوب العربية في مراحل خلت . فاذا قال الشاعر العربي مثل هذا :

كالعيس في البيداء يقتلها الظما والماء فوق ظهورها محمول

جاء الفولكلور الطاجيكي باغاني الغربة يقول :

« في القلة ماء ، ولكننا نهيم يقتلنا الظما
بيوت حبيبة وراءنا .. اما نحن فنهيم في هذه الدنيا
مئات السنين تقنا الى عتباتها .. كأننا شحاذون
اما الان فنهيم يقتلنا حزن مفارقتها » (٣) .

وفي مثل هذا الجو وهذا المناخ النفسي والشعوري والفكري نشأ صدر الدين . لقد تفتحت عيناه (ولد عام ١٨٧٨) على المأساة والفجيعة والوان الحزن . ولم يكن للشعب ذنب في هذا ، فهذا كله ذنب الاقطاع والقنانة واستغلال رأس المال والامبريالية . وكان لا بد ان ينشأ فن شعري ،او على وجه ادق ، مذهب شعري وادبي جديد يعكس صوت الشعب في مقابل تلك الالوان والمذاهب التي تمجد اسم الظالمين مهما كانوا . كان تيار ادبي يدعى « الجديد » . وكان الاحرار والاوزبك في صف هذا « الجديد » (وهو معادل لما ندعوه « الابتدائية » او ــ على وجه اصح ــ الرومانتيكية). وكان هذا التيار يعكس صوت الشعب كما تريده البرجوازية الحرة المحلية ــ في البداية ــ في آسيا الوسطى . ولم يكن لهذا التيار ان يعكس تماما مطامح الشعب وصوته العريض الضخم . فسرعان ما سقط في تقليد شعر صوفي يدعونه « البديلية » (نسبة الى الشاعر ميرزا عبد القادر بديل : ١٦٤٤ ــ ١٧٢١) ، وكانت ملامحه هي السلبية والاغراق في الحزن ونوعا من الاستسلام للقدر ، والذوبان في الماضي . ومرة اخرى ينزع الشعب عنه غلافا لا حاجة له به ، فينطلق احراره باحثين عن

١ ــ يوليوس فوتشيك « التحية الى عيني » ، نشرت في جرائد طاجيكستان في ثامن وعشرين سبتمبر (ايلول) ١٩٣٥ . والاشارة هنا الى النازية وتساقطها في المانيا وقتذاك . وفوتشيك هو البطل الجيكي ، الكاتب الذي اعدمه الالمان .

٢ ــ واضح ان الاصل هنا عربي من كلمة غريب وغربة
٣ ــ نماذج من الفولكلور الطاجيكي ، ص ١٩ .

الحقيقة كما هي في الواقع ، الحقيقة الموضوعية .

وقد وجدوها في ظروف أيامذاك ، مفيدين من تجارب اخوانهم احرار الروس والاوكرانيين امثال بيلنسكي وجيرنيشليفسكي ودوبروليوبوف ونكراسوف وشفجنكو ، وجدوها في التيار الدمقراطي الثوري في الادب والفن والفكر . وفي طاجيكستان واوزبكستان كان طليعة هذا التيار هو أحمد دانش ، وكان هذا رسول أمير بخارى في بعثة الى القيصر الروسي، فلما جاء الوطن صار يكتب ويحكي قصة النهوض والجديد في روسيا . وكانت روسيا بالنسبة لشعوب آسيا الوسطى تعد بمثابة اوربا . وتعرض دانش لغضب الامير . ولكن الافكار التقدمية والدمقراطية تغلغلت آسيا الوسطى وسواها ، فكان ممثلون بارزون لها مثل ميرزا اخوندوف في اذربيجان ، وفرقات في اوزبكستان ، وآباي في كازاخستان ، وعبد الله طوفاي في تاتاريا . وكان تلامذة لدانش منهم سامي بستاني (١٨٣٨ - ١٩٠٨) الذي كتب عنه صدرالدين عيني ، فيما بعد ، يقول : ((في ذلك الوقت الذي كتب فيه الكثيرون من رجال القلم قصائد المدح في الامير والبلاط وحاشيته ، كان سامي يفضح تفاهة ودناءة هؤلاء . وفي هذا سر معجزته الكتابية)) . ومنهم كتاب ومفكرون طليعيون امثال : مضطرب (١٨٤٤ - ١٨٩٧) وتحسين (١٨٦٦ - ١٩٣٤) وصدري ضيا (١٨٦٥ - ١٩٣٦) . وكان لهذا الاخير اثر كبير على صدر الدين عيني ، فقد التجأ عيني اليه بعد وفاة كلا والديه ، وعمل عنده خادماً فاطلع بحكم العمل على الوسط الادبي الحر الذي كان ينتمي اليه ضيا ، وتنعقد مجالسه في بيته ، ومن هنا انطلاقة عيني الشعرية الاولى .

— ٣ —

ولد عيني في قرية سوفطاري (وهي الان من اعمال منطقة بخارى في اوزبكستان) ، وهناك عاش عشرة اعوام بين فلاحين من مختلف القوميات : طاجيك واوزبك وعرب وفرس مهجّرين من مشهد. وتعرف عيني على لغات الساكنين . وقد أثر والده سيد مراد خوجه عليه تاثيرا كبيرا . فهو الذي حبب اليه الشعر . وكان يحرص على ان يحفظ ابنه نصوص الشعر عن ظهر قلب . بل كان هو ينظم بعض الابيات . ومرة ساله ابنه عن السر في فن الشعر ، فاجاب يقول : ((لا تسمني ، يا بني ، شاعرا . فالانسان الذي وفق الى نظم بيت او بيتين لا يصبح شاعرا . ان كلمة ((شاعر))(١) تنحدر من ((الشعور)) . ومع ذلك فهذا لا يكفي لكي يكون المرء شاعرا حقيقيا . فالشاعر ملزم ، مثل ايسو وصائب وبديل وحافظ (٢) ان يعرف الحياة كيما يستطيع الاجابة بأشعار رائعة عن كل تحدياتها ومظاهرها)). وكان هذا هو الدرس الاول لعيني .

لقد صمم عيني ان يعرف الحياة .

وقد كلفته هذه المعرفة كثيرا .

ارتحل شاعرنا ، وهو الفقير البائس ، مع اخيه محيي الدين الى بخارى في عام ١٨٩٠ ، فرأى بأم عينيه مظاهر التفاوت بين ثراء فاحش وفقر مدقع . وكانت القريحة مطواعة ، ففاضت وسجلت ريشته مثل هذا :

((اولئك الادنياء مرفهون

وهؤلاء الشرفاء معذبون

بعض يكدح دون هوادة اناء الليل واطراف النهار

وآخرون يعبثون ... يسفحون دنان الخمر صبحا ومساء

وكانت هذه هي شرارة الاحتجاج الاجتماعي عنده ، شرارة باكرة لكنها واعدة بالكثير . ولم يفد عيني من المدرسة لا في القرية ولا في المدينة ، شانه في ذلك شأن طوفاي شاعر تاتاريا ، فالمدرسة كانت تسير وفق نسق ظالم مظلم حرمت فيه العلوم العصرية وليس فيه سوى أظلم ما في التراث تتاوله ايد جاهلة جاسية . لقد تلقى عيني أصول الادب من فم الحياة مباشرة . كانت لديه عدة الشعور والموهبة والاستعداد ، وكان حظه أنه كان في بيت صدري ضيا حيث تلامذة دانش الاحرار يجتمعون (امثال : صاحبو ، وسامي ، ونحسين، وغولشاني) . ودخل اسم عيني عالم الادب في عام ١٨٩٥ . وكانت اسماؤه المستعارة آنذاك هي ((المهان)) ، و ((المحتاج)) ، و ((التعيس)) و ((المعذب)) (وهو يذكر ، في ذلك ، بمكسيم غوركي أي (المر) اسمى نفسه هكذا - واسمه الحقيقي الكسي بشكوف - تكنية ، حيث كانت حياته مترعة بالمرارة) . اسماء ناطقة بواقعه وواقع شعبي طاجيكستان واوزبكستان، بل والشعب الروسي وعموم شعوب الامبراطورية القيصرية آنذاك . وكان شعر عيني حزينا ، ولكنه كان حادا لا يخلو من نغمات السخط والهجاء ، ومن الحان الثقة بالمستقبل الزاهر .وكان عيني يكتب ((الغزل)) على نحو رائع ، وبالشكل الذي تجري فيه قصائد الغزل العربية الكلاسيكية . ولكنه لم يحجز الشعر في مجال غنائية الذات فحسب ، بل انطلق به الى غنائية المجموع :

((تدعو الحبيبة اليها الثري والمتنفذ .

ولكن اذا امتلك عيني الفقير الذهب ... فماذا سيكون ؟))

وكانت قصة عيني مع بلاط الامير قصة معروفة وشهيرة وذات دلالة . فقد ارسل الامير اليه الرسل يدعوه الى بلاطه ، ولكن عيني رفض وأصر على الرفض ، وهدد الرسل بحرق كتبه وآثاره فتركوه ، وقال الامير آنذاك ان هذا الشاعر لا يليق ببلاطنا ! أجل ، فلم يكن عيني شاعرا بلاطيا . كان أجلّ من ان يكون كذلك ...

— ٤ —

كان لثورة ١٩٠٥ الاثر الكبير على شعر وتطور شعراء آسيا الوسطى التقدميين والدمقراطيين ، امثال اخوندوف ، وطوقاي ، وصابر ، وعيني . ان الفترة ١٩٠٥ - ١٩١٧ هي الفترة التي حدد فيها عيني موقفه ومكانه في الادب والحياة . وقد أسهمت المجلة الهجائية ((ملا نصرالدين (٣) بقسطها الفعال في نشر الافكار الدمقراطية في القفقاس وآسيا الوسطى . ولم يكن الشاعر بمبعدة عنها . وكان طريقه الى الثورة يمتد عبر الدمقراطيين التنويرية . فلقد كان يؤمن بأن شعبا جاهلا لن يقدر قيمة الحرية ، ولذلك لا بد من الثقافة والتنوير ، قبل كل شيء . وتأكد هذا لديه بعد فشل ثورة ١٩٠٥ . وهكذا هب مع اصدقائه ليؤسس في عام ١٩٠٩ جمعية سرية باسم ((تربية الاطفال)) . وبصعوبة كبيرة انشأ مدرسة اهلية عصرية وكان يكتب لتلامذتها الاشعار والقصائد ، ويسهم مع اصدقائه في التدريس فيها ، في بخارى . لقد كان تأسيس هذه المدرسة عملا كبيرا اقض مضاجع الامير والرجعيين في بخارى . فمن هنا كانت التربية انسانية دمقراطية تنويرية ، ولم يكن ثمة تفرقة دينية او طائفية ، انما كان المقام الاعلى للعقل والفكر والاخوة الانسانية .الانسان - قبل كل شيء - .

---

١ - دخلت هذه الكلمة العربية لغات شعوب آسيا الوسطى ، وكافة الشعوب التي تدين بالاسلام في الامبراطورية القيصرية ، فهي واحدة المعنى في الطاجيكية والاوزبكية والتترية والبشكيرية والاذربيجانية وسواها ..

٢ - هؤلاء هم شعراء اوزبكستان البارزون المشهورون في القرن التاسع عشر وما قبل اوكتوبر

٣ - ((ملا نصرالدين)) هو الشيخ نصرالدين ، او جحا ، كما نعرفه في العربية . وجدير بالذكر ان نكات وامثال ووقائع وقصص نصرالدين مشهورة في عموم آسيا الوسطى ، ولدى كافة الشعوب التي تدين بالاسلام في الاتحاد السوفييتي . وقد اسميت بعض المسارح باسمه . كما وقد كتبت كثير من الدراسات والتآليف فيه ،وخصوصا في الجوهر الاجتماعي الانتقادي الفلسفي لحكاياته وقصصه .

ولم يكن هذا هو العمل الوحيد . فقد انخرط في النضال الفعلي . فحين اشتد الاستغلال الراسمالي في آسيا الوسطى اخذ الفلاحون الفقراء يبيعون ما عندهم من أرض لقاء الديون المتراكمة . ولم يكن للشاعر الا ان يثور ، وينصح اخوته الاصدقاء ، الفلاحين الفقراء ، أن لا يفعلوا هذا :

« اسمع ايها الصديق ، يا سند حياتي
يا فرحة روحي ، يا ضعفي !
اود ان اقول لك كلمة حكيمة :
لا تبع ارضك !
بل هي افضل .. هي الام الرؤوم ...
لتكن فاحلة .. سوداء .. لكنها عابقة بالارج كالمسك
لا تبعها ابدا .. لا تبعها (١) »

ولكن الامور تطورت على نحو رهيب .. فالرجعية القيصرية والبخارية (نسبة الى امارة بخارى الاسلامية) صارت تقيم المذابح المفتعلة بين القوميات والطوائف . وكانت مذبحة سمرقند في ٢٣ يناير (كانون الثاني) ١٩١٠ . وادرك عيني والاحرار مغزى هذه المذابح. فكانوا يقاومونها محاولين توعية الشعب بجوهرها واسبابها، وداعين الى اخوة الشعوب وتوحدها في النضال ضد القيصرية والرجعية ، العدو الواحد المشترك . وسرعان ما وحدت الحرب العالمية الاولى اصوات شعوب الامبراطورية القيصرية ، كما اذابت ، من ناحية اخرى ، الخلافات غير المهمة بين طغاة البلاد الصغار والكبار. لقد انطلق عيني الى خط النار الاول ، فحتى مدرسته أغلقوها ، وصاروا يطاردونه هو نفسه . ولذلك لم يكن له ، وهو الثوري الذي هضم الثورة حياتيا وباقتناع تام الا ان يشارك في الانتفاضة التي عمت آسيا الوسطى في السنتين ١٥ – ١٩١٦ . وحين هبت ثورة ١٩١٧في اوكتوبر ، كان عيني مع طليعيي احرار اسيا الوسطى يدعو الى الحرية والتحرر الكامل من عنت الامير ، والى الالتحاق بقافلة الحرية في موسكو ولينينغراد . ولكن الرجعية كانت له بالمرصاد . فقد اختطفوه من بيته ، وضربوه ضربا مبرحا ، وزجوا به في السجن. ولم ينقذه الا زحف الحرية والاعلام الروسية الى بخارى . واينما كان عيني ، سواء في بخارى ام في سمرقند او سواهما ، كان الرجعيون يهبون ضده مستغلين سلاح الدين والقومية المنغلقة على نفسها . وكانت اشعاره في هذه الفترة تعكس تحوله الشوري الحاسم الذي وجد لنفسه سبلا شتى ومظاهر مختلفة في التعبير الشعري ، منها وحدة الذات والموضوع :

« آه يا وطني ! صعب عليّ فراقك
لو استطعت لمنحتك حياتي المتواضعة هذه !
ترى .. أيمكنني الصبر حين تقتل الغربان رعشات البلابل ؟ »

وبعد ثورة اوكتوبر ، كان الشاعر صدر الدين عيني ، مثل كافة الشعراء الاحرار في اتحاد الجمهوريات السوفيانية ، في صف الثورة ، جنديا من جنودها . وقد عمر قلبه بالفرح والسعادة البالغة . وتحول شعره ، وئيدا نحو الواقعية الاشتراكية ، لكنه احتفظ باسلوبه الخاص ، وتفرده ، ومميزاته الذاتية . فعيني اعتبر الثورة – منطلقا من فهم الشعب ومن نفسيته ، اسطورة سعيدة تحققت، اناوكتوبر هو « طير السعادة » (٢) » – «خومو» بالطاجيكية–

وها قد قدم طير السعادة :

« آه يا اوكتوبر ،
لقد وجد الانسان العامل المهتضم الحقوق ، وقد عركته المحن والاحزان .
وجد الطريق الى السعادة بفضلك ...
آه .. يا طير السعد !
سد الى الابد !
واخفق في ظل سعادة الكادح الذي خبر الظلم وعاناه
وتوطد مكانا في هذه الارض » .

بيد ان الصراع مع الماضي لم ينته ، بل بدأ . فان امارة بخارى لما تحرر ، والرجعيون في كل مكان يطاردون جنود الحرية ، ومنهم عيني . وفي السادس من اب ١٩١٨ ، قتل الرجعيون بوحشية اخا صدرالدين ، وهو المدعو : سراج الدين . ودفع مقتل الاخ عيني ليس الى المراثي الثورية فحسب ، بل الى ترصين الذات ايضا والدعوة الى ترصين صفوف الثورة بكل وسيلة ممكنة كي يتم لها الانتصار وتصفية الرجعية . كان عيني يدعو ، وهو في طاشقند ، الى تحرير بخارى . وكان يدعو الى ذلك بكل وسيلة ، بالشعر وبالعمل الصحفي ، والعمل الاجتماعي . وظهرت في شعره ، في هذه الفترة، الحان فولكلورية من ابداع الشعب . فانطلقت « مارشانه » ومنها « مارش الحرية » ، باللغة الاوزبكية ، حيث نسمع :

« لقد نوّر الصبح في النهاية ! واشرقت الشمس !
شمس الحرية ، الشمس الواحدة !
وازيح الظلم من أرضنا
وحل يوم الحرية ! »

وكتب عيني « المارسيليز » – « لنشيد الحرية » – باللغتين الاوزبكية والطاجيكية ، وفقا لانغام والحان شعبية ، ومن هنا كان له تأثيره البالغ في صفوف الشعب ، وبالخصوص بين الشغيلة والشبيبة .

واتسع افق عيني ، فكانت رؤيته الجديدة للعالم ، وكان ربيعه الجديد .

لقد توجه عيني الى الكادحين العرب وسواهم من كادحي الشرق، بالنداء للثورة ، مباركا نضالهم الذي ابتدأ اذ ذاك حارا عنيفا (١٩ – ١٩٢٥) في مصر والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين والجزيرة ،وتركيا وافغانستان وايران وغيرها ... انه يحاول ان يقنعهم ان الفجر قريب رغم فداحة التضحية :

« ان فجر الغد قريب
فاستعد بأسك يا شعب الشرق !
ولكن ترى ايغفو شعب الشرق
أمام الفجر ؟!
ان وضع العبد
لم يعد لبوسا ابديا لشعب الشرق !
فاما النضال بشرف ،
واما الموت باستحقاق ! »

وكتب عيني كثيرا من الاشعار في هذا الموضوع ، ومنها ما كان تحت عنوان « الانقلاب (٣) » ، (ويقصد الثورة) التي يريدها ان تعم الشرق كله ، الشرق المتآخي الواحد :

---

١ – كم يذكر هذا بالحيل التي لجأ اليها الصهاينة ايام الانتداب البريطاني في فلسطين ، حين كانوا يضطرون الفلاحين العرب الى بيع اراضيهم لهم ، بمختلف السبل ، فيفقدون بذلك حق الوجود، ويرحلون جبرا او اختيارا ..!

٢ – في الاساطير العربية ايضا ، وخصوصا لدى فلاحي العراق (الفرات الاوسط) يوجد مثل هذا .. فطير السعد (كما يسمونه) لا يحط الا حين تكون السعادة العظمى ، وهو من طيور الجنة .

٣ – مقصود بهذه الكلمة – وهي موجودة في لغات شعوب اسيا الوسطى – الثورة ، واصلها العربي واضح ، وقد دخلت اللغة التركية وسواها ، واصبح لها مدلولها الواضح في العقد الاول من القرن العشرين .

« لا بد للشرق ان يستيقظ في النهاية
حتى وان خيل للبعض ان هذا شبيه بالحلم »

وقد صدقت نبؤته . فها هي شعوب الشرق تنزع الغل، وتبني حضاراتها الجديدة ، منطلقة من الحرية وعلى صعيد الدمقراطية نحو التحولات الاشتراكية .

ان كامل حياة عيني بعد اوكتوبر حتى وفاته (عام ١٩٥٤) ليشهد بعمق وقوة على وثوق وايمان الشاعر بالاشتراكية ، ووحدة مطامح شعوب الشرق ، ووحدة كلمة الانسان . لقد نذر عيني شعره للبناء الاشتراكي ، كما فعل ماياكوفسكي وسواه .

ورغم ان الرجعية قتلت اخا اخر له هو محي الدين ، ورغم حرب الرجعية عليه حتى بعد تحرير بخارى واقامة السلطة السوفيانية، فالشاعر لم يتزحزح قيد شعرة عن ايمانه بالجديد ، وبالثوري الذي جاء به اوكتوبر . لقد كان شعره ونثره (وقد كتب كتبا في تاريخ بخارى وطاجيكستان واوزبكستان ، وكذلك روايات تاريخية بطولية عديدة ، وعديدا من المقالات والكلمات وسواها في صحف طاجيكستان واوزبكستان) .... لقد كان كل هذا مصداقا لافكاره ، وترجمة لايمانه العارم بالحياة ، وبالانسان ، وبالربيع . ان الثورة لديه هي ربيع دائم :

« لقد اتى الربيع ، فاستيقظ ، وانهض !
أفلم تسمع هذه الاصوات ؟
ان طيور الربيع تزقزق وتغني
... طيور فتية .. »

أو :

« تعالي ، انت ، يا حسناء الربيع !
ايتينا بالسعادة! وادفقي علينا اشعة النور !
فمن طول هذا الشتاء
شحبت عيوننا ، وذوينا ... »

وكان يؤمن ان التغيير يبدأ بتغيير الذات ، فالثوري يصنع نفسه بالثورة :

« ان كنت تبتغي تغيير وجه الارض
فابدأ بتغيير نفسك ! » (1)

ومن مجموعاته الشعرية الشهيرة « شعلة الثورة » (١٩٢٣) بالطاجيكية ، و « شرارات الثورة » بالاوزبكية ، في ذات العام . وكانت هذه هي مجموعاته الباكرة . ويختلف شعره عن الشعر الطاجيكي الكلاسيكي في انه قد تخلص من المدح والتخلص والطلب وسواه من مستلزمات النسق القديم . ان شعره يسير ، كشعر عبد الله طوقاي (شاعر تاتاريا الشهير ، ما قبل ثورة اكتوبر) ، مقتربا من المثل الواقعي الذي بدأه بوشكين وولاه نكراسوف وماياكوفسكي فيما بعد . اما ابطال عيني فهو يتحدث عنهم بمثل هذا : « ان ابطالي هم اولئك الناس الذين اعرفهم .. والذين رأيتهم في بحر سنين كثيرة » . ان ابناء الشعب هم ابطاله ، وابداع الشعب يسر بل شعره ، ولذلك لا عجب ان تتحدد ملامح شعره، حتى وفاته ، في تمجيد الوطن ، والوطنية الملتهبة الواعية ، والانسانية ، والاممية معا .

ويفيد عيني من كل جديد فيفتنني به ، فنجد عنده التكرار والتقطيع والوحدة الداخلية ، كما عند الشعراء الجدد .

غير ان الفولكلور يحتل عنده موقعا خاصا . والحق انه لا يطعم شعره بالفولكلور فيأتي اقحاما وحشرا واضافة مصطنعة ، وانما ينشيء شعره بروح الفولكلور على تنسق عضوي . ويلتحم الفولكلور عنده بالشكل والمضمون معا ، وبوحدتهما العضوية الوظيفية ، ففي شعر له عن الحرب العالمية الثانية والنضال الوطني في ارض السوفيات ، يقول :

« لقد هجم الذئب بغدر .
لكن الاسد طرده شر طردة
وها هم الناس على اختلافهم وفي كل مكان
يغنون مثل هذه الاغنية :
لتنفراد البطلة !
لتنفراد البطلة ! »

وهو يشبه هتلر بجنكيز خان ، في رواية تاريخية . ويشبه ابطال الشعب ببطل « شاه نام » للفردوسي ، الحداد كاوه (وهو بطل الاكراد الاسطوري ايضا) ، في ثورته ضد الغول ذي السبعة رؤوس . وتشييع الاقوال المأثورة في بعض اشعاره فنسمع مثلا :

« هذا عرين الاسود ــ مهد البأس
وهنا لا تعيش الا الاسود والاباة الشجعان » .

أو : « ليس للحمير ان تعيش حيث يعيش الانسان «

أو : « من ذا الذي يمنح الرحمة لمن لا يستحقها
أفيوجد من يشفق على الافعى نافثة السم ؟! »

* * *

لقد درس عيني عند بوشكين وماياكوفسكي ، ولكن كان له ، مع كل ذلك مدرسته الخاصة ، وطريقته المتفردة . ان روحه الشرقية ، وفهمه العميق للتراث ، وتعلقه بالشعب والحياة وخبرته المتطاولة وملامح وطنه طاجيكستان ، ان كل هذا قد دفق ربيعا شعريا متميزا. فمع انه يخاطب ماياكوفسكي هكذا :

« لقد سمعت قبل ثلاثين عاما
بشعرك
فالتهبت نارة منه في قلبي
وقد ذخرت لهب هذه الاشعار في نفسي . »

غير ان مارشاته الثورية لم تات تقليدا لمارشات ماياكوفسكي ، وظلت روح عيني على اصالتها : روحا شرقية ، طاجيكية ، وعت الجديد الاشتراكي وهضمته ، واضافت الى الواقعية الاشتراكية لبنات جديدة ، واصواتا جديدة . لقد فاض الشعر في روح عيني فعم حتى نثره ، وكان هو في هذا يراعى تقليدا شرقيا سار عليه الادباء العرب والفرس والترك والاوزبك وسواهم . ولعل افضل وصف لعيني هو انه ربيع الشعر المتجدد دوما ، وتلميذ الحياة ابدا .

موسكو ــ جليل كمال الدين

---

1 ــ يذكر هذا بحكمتنا العربية ، واقوالنا المأثورة التي تقول: ابدا بنفسك .. » والحق انه لا يمكن تصديق الثوري والايمان به، ان لم يكن في سيرته وسلوكه ثوريا ، وان لم يضرب للناس المثل بنفسه ....

«كارت بلانش» أو الثورة اللفظية والأوهام الكثيرة !

بقلم سعد الدين دغمان

شغلت مسرحية « كارت بلانش » (١) لاشهر خلت ـ او هكذا قيل يومذاك ـ الجمهور باصالتها وصدق رؤيتها .. كما أسرف كثير من المقرظين في اغراق مؤلفها التبجيل والتعظيم : تارة نظري موهبته الفذة ، وتارة تتغنى بثراء المضمون الفكري للمسرحية وتقدميته، وتارة ثالثة تطمئن القلوب الواجفة الى حيوية مسرحنا وازدهاره المطرد وخصوبته النامية .. ولم يبق الا ان تتغزل بمحاسن الكاتب الفاتنة حتى تكتمل روعة الترحيب والتصفيق .

والان يمكننا ، اذ سكنت الزوبعة المثارة ، ان نتناول المسرحية بدراسة مستأنية ، من حيث هي اثر ادبي اولا ، ومن حيث الرؤية السياسية والفكرية التي تنطوي عليها ثانيا .. ولست اقصد بهذا ان أخلي أي اثر ادبي من هوية فكرية معينة ، وانما احب ان انظر الى انعكاس رؤية الكاتب السياسية والطبقية في مضمون مسرحيته باعتبارها نصا او نتاجا ادبيا .

والكاتب يود أن يريحنا من عناء ذلك فهو لا يخفي هدفه السياسي، ولا يتوانى في تحديد هويته الفكرية ، بل يجهر الجهر كله : يجهر بذلك حين يسمي مسرحيته (كارت بلانش ـ مسرحية النظام في لبنان) ، ويجهر بذلك ايضا حين يقول في مقدمته ص ٧ (كان واضحا من السياق المسرحي أن ازمة السوق يجب ان تنتهي بوضع قنبلة موقوتة . وهذا اتاح لي ان انلبس من جديد شخصية الفوضوي الذي صورته مسرحيتي الاخيرة « القتل » وهي اول مسرحية سياسية كتبتها ، فوضى وارهاب ، فليكن .. هناك عدد كبير من الرافضين واليائسين يشاركونني الايمان بهذه الفوضوية ، بينهم الفدائيون الذين لم تجرفهم بعد لعبة السياسة ، وكل الذين بلغ بهم اليأس حده الفعال .

هل يمكن اعادة ربط هذا الانسان بانسانيته ، بشرفه ، بكرامته، دون السؤال الذي يطرحه الدم لازالة هذا الغبن الاخلاقي على كل صعيد ؟ السخرية والهدم ، هذا كل ما حاولت التعبير عنه. السخرية لانها اولى محاولات التعبير عن الرفض والتمرد ، بالنسبة الى انسان يحضنه اليأس من كل جانب ، والهدم ، وهو آخر محاولات الرفض . واذا كنت قد ضمنت موقف الشباب المحرض في « كارت بلانش » بعض الشعارات الماركسية ، فلمجرد التلميح الى بصيص أمل في صحراء هذا الانسان اليائس ، الذي يفهم شيئا أكيدا وسط كل هذه الفوضى ، وهو ان الزمن ليس لصالح منتفعي « دولة ماما مرزوقة » التي كما يقول الشاب انها « لن تفهم موقفه لان الوقت الذي ستفهم فيه لن يكون وقتها ابدا » ...

اذن ، السخرية والهدم هما كل ما يبتغيه الكاتب ، وهما كل ما يحاول التعبير عنه ؟..

هل نصدق دعواه هذه ؟ وكيف نفهمها ؟..

ثم ماذا يريد ان يهدم ، وبماذا يريد ان يسخر ويلهو ؟..

نرجىء الاجابة قليلا كي نعرف بالمسرحية تعريفا نرجو ان يكون أمينا دقيقا ، هذا مع الاقرار مسبقا بأن اخص ما يميز المسرح السياسي هو نزوعه غالبا الى التجريد والرموز في التعبير من ناحية، وحرصه على ان يكون مفهوما ومقبولا من ناحية ثانية ، أي انه يجهد في ان يوفق بين مقتضيات الفن وضراوته وبين رغبته في ايصال مضمونه الفكري الى جمهور عريض لم يتح له حظ عظيم من الثقافة والمعرفة .

وهكذا فالسوق العمومية ، حيث تجري احداث المسرحية ضمنها او خارجها ، هي رمز النظام بعلاقاته الانتاجية القائمة على الاستغلال وعلى اداء دور الوسيط التجاري الذي لا يتوانى عن المتاجرة بالوطن ذاته ما دام ذلك يعود عليه بنفع ضئيل تافه .

اما شخصيات المسرحية الرئيسية فهي :

مرزوقة ، رأس السوق العمومية أو النظام ، يعاونها في الاستغلال نفر من السماسرة (القوادون) ، أو يتسترون خلفها على الاصح لئلا تنكشف اضاليلهم .

البنكيبيه ، ممثل الرأسمال المحلي ، والذي ينحصر دوره الاساسي في تمويل عمليات الطبقة البرجوازية المشبوهة ، وفي ابتزاز اموال الكادحين والبائسين .

ومن هنا تتضح حقيقة اولية ، هي حقيقة الطبقة الحاكمة التي تقوم دعائم سلطتها على تحالف آثم بين البرجوازية المصرفية التجارية وبين بقايا الاقطاع السياسي .

وهو تحالف قوي يملك الى طاقته الاقتصادية دعاية منظمة لا ينقصها الرياء والخبث والمكر .. ولكن ، على الرغم من ذلك كله لا يستطيع الاطمئنان الى مناعته ، فها هي الازمة تعصف بالسوق ، وهي أزمة حادة عنيفة يقف وراءها كازينا والشاب ، اما كازينا ، الفتاة البريئة الساذجة ، التي استغلها المهيمنون على ستسنوات متوالية ،

---

١ ـ منشورات مجلة « المصارف » ـ مطبعة دار الغد

٢ ـ المؤلف هو عصام محفوظ .

فهي رمز البرجوازية الصغيرة التي تنبهت اخيرا الى اهميتها وخطرها في حياة السوق ونهضتها ، وان كانت لم تجد مكاسب تذكر ، فاذا بها اليوم تنهض مطالبة بحقوقها المهضومة ، ولا بأس ان تتزعم حركة معارضة عنيفة حينا ، هادئة حينا آخر .

واما الشاب فهو رمز المثقف الذي قدر له ان يطلع على شيء من الفكر الثوري ، فبات يحس مأساة المجتمع ولكنه يكتفي بالتمرد والتحريض من غير ان يخطو خطوة عملية واحدة .

وتبقى شخصية « كارت بلانش » الذي يرمز الى الاستعمار الاقتصادي الجديد ، او الرأسمال الاجنبي بثوبه الامبريالي الفضفاض .. وهو يتدخل بنفوذه في اللحظات المناسبة بدعوى انقاذ السوق من أزمتها ظاهريا ، وبقصد احكام سيطرته عليها عمليا .

هذه هي شخصيات المسرحية الرئيسية : مرزوقة ، كازينا ، الشاب ، كارت بلانش ، البنكيبه .. ويلاحظ انها جميعها من نمط واحد بحيث لا نجد بينها شخصية كادحة .. على أنها لا تستأثر بالمسرح كله ، وانما يشاطرها المكان شخصيات ثانوية قد تكون اشد اهمية من الناحية الاقتصادية والفنية ، ولكن الكاتب في شغل عنها باناسه المترفين الناعمين .

وطبيعي جدا ان تنتج هذه الاوضاع آثارها ، فاذا الاحداث متشعبة متداخلة ، واذا الكاتب مستغرق فيها الاستغراق كله ، حتى انه ليسجل أيسر الاحداث وأهونها شأنا ، غافلا بذلك عن عملية الانتقاء اللازمة لاي ابداع فني صادق .

وهكذا ما أن يرفع الستار عن الفصل الاول حتى نكون على عتبة باب السوق ، والدلال يصيح : (اوكازيون ... على اونا على دوي على تري ... ص ١١) .. فنسمع نداءه على مضض ، ثم ندلف الى داخل السوق ، فاذا القوم في هرج ومرج : كل قواد يريد ان يستأثر لنفسه باحضار البنت الجديدة (ريحانة) ، وكل قواد يتهم الاخرين بانهم غير أهل لهذه المهمة ، وأنه وحده الجدير بها . ويستعر الجدال والخصام ويوشك ان يتحول الى عراك واقتتال ، لولا تدخل كازينا واعلانها عن عزمها على انها هي التي ستحضر البنت ... فاذا المشكلة قد حلت ، واذا مرزوقة تهدأ ثورتها بعد ان داخلها شيء من الغيظ فطفقت تحذر القوادين صارخة : (اذابدكن تتسلوا ما تكسروا شي .. ص١٣) .

ويبدأ المشهد الثاني باردا بطيئا : فها هي البنت الجديدة قد دخلت ملكوت السوق ، وها هي الجماعة ترحب بمقدمها ثم تعهد برعايتها الى القواد عبده ليستغلها احسن استغلال ويفيد ارباب السوق الافادة المرجوة .. فجأة يشغل الجميع بطاريء حديث يستأثر باهتمامهم ، هو « كارت بلانش » ، حتى ان مرزوقة نفسها تسرف في الترحيب به مشاركة الاخرين تشوقهم الى معرفته .. ويتخلل المشهد كله حوار سطحي عابر مباشر يكشف عن مدى الاستغلال والاستهتار معا : فليس مهما من يكون الطاريء ، وانما المهم ان يملك مالا .

ونمل من جو السوق الخانق ، فنفر الى الخارج حيث يقابلنا الشاب وهو يطوف على الطبقات البروليتارية الكادحة التي ما زالت هائنة بايمانها الغيبي على الرغم من بؤس واقعها .. وها هو يحاور « البقال والحلاق والمصبغجي والقهوجي والكندرجي » محرضا بعبارات تكاد تكون واحدة ، وهي ان دلت على امر فانما تدل على جهل المثقف نفسية هؤلاء ، وبعده عن اكتشاف اللغة التي يفهمونها.. وكيف لا ؟ وها هو البنكيبه يهدد هؤلاء جميعا مستخدما لغة الارقام والمصلحة المادية المباشرة ، بينما يكتفي الشاب بكلمات مجردة متماوجة ، بل ينطلق دائما من صدم هؤلاء في معتقداتهم الدينية ، وكأن الالحاد يكفي ليجعل من الكادح ثائرا يؤمن بان التغيير لا يصنعه الا الانسان الواثق بحقه ، ولا شأن لله في ذلك . ونحن اذ نعجب هنا فانما نعجب من استجابة هؤلاء الكادحين لتحريض الشاب ، واقتناعهم بان (الحالة ما عادت تنطق .. ص٢٦) ، كما يقول البقال ،

لاننا كنا ننتظر ان يثوروا في وجهه اذ تعرض لله بالفاظ تثير مشاعرهم الوجدانية العميقة دون أن يمهد لذلك بتثوير وعيهم الطبقي ورد البؤس الى اسبابه الاقتصادية والاجتماعية .

ومهما يكن فقد تحرك الجميع في مظاهرة صاخبة تفرقت فجأة كما انطلقت ، ولم يبق الا الشاب وكازينا ، والا حديثه السطحي عن الاستغلال والانتهازية .

وينقضي المشهد بصخبه وضجيجه ، فنعود الى داخل السوق من جديد لنرى مرزوقة توثق علاقاتها بكارت بلانش ، وتطرفه بحديث طويل عن الرهان في سباق الخيل ، يتخلله ايماءات كثيرة عن اعتداءات تجري هنا وهناك ، وكلها تستهدف السوق دون ان يتحرك اربابها للدفاع ، لانهم على ثقة تامة بأن اصدقاءهم من الاجانب يتولون وسيتولون دائما حماية السوق بدفع تعويض مناسب .

فجأة يدخل البنكيبه نافلا الى مرزوقة على مسمع من ضيفها الغالي اخبارا سيئة : هنالك ازمة حادة تعصف بالسوق ، والبنك مهدد بالافلاس لان العملاء باتوا لا يثقون به ـ لعل المؤلف يود ان يشير هنا الى ازمة المصارف الشهيرة التي عصفت بلبنان وكانت ازمة بنك انترا وافلاسه قمتها ـ .. وهنالك ايضا ازمة سيولة مالية ، وبوادر تمرد وعصيان .. فما العمل ؟..

اجل ، ما العمل ؟.. هنا يتدخل كارت بلانش مقترحا تعيين « رؤوس » المتمردين والمضربين عن الدفع موظفين في السوق ، ثم يفتتح في المصرف حسابا اوليا بمئتي الف ليرة .. وهكذا بدأ تسلل الرأسمال الاجنبي للسيطرة على السوق تحت ستار المعاونة في تفريج الازمة .

ثم كان متوقعا ان تنتقل حركة التمرد الى داخل السوق في المشهد الخامس ، فاذا كازينا تتزعم البنات في حركة عصيان ضد الاستغلال . وما يلبث ان يحتدم الخصام بين كازينا والبنات من جهة وبين مرزوقة والرجال من جهة ثانية احتداما عنيفا تنكشف خلاله اوضاع السوق تكشفا كاملا من حيث ترديها وتخلخلها .. ويحاول « كارت بلانش » التدخل فتنهره كازينا ، ولكنه لا يأبه ، ويعاود الكرة مقترحا انقسام المختصمين الى خمس مجموعات حسب لون ثيابهم ، فيستجيب المختصمون متوزعين كل مجموعة تضم قوادا وتاجرا وبنتا .. وفي ذلك دلالة ذات مغزى : فانقسامهم حسب اللون يشير الى تعدد الطوائف الدينية الداخلة في السوق ، وان كل طائفة تتوافر لها اركان الاستغلال الثلاثة : مستغِل ومستغَل ومادة استغلال .

ولكن ، أترى المشكلة قد حلت ؟.. ابدا .. لقد برزت قضية اخرى : من يمثل كل مجموعة ؟.. أخيرا ينجح القوادون الخمسة في تمثيل مجموعاتهم بعد سلسلة من المداخلات و « التطبيقات » المعهودة في نظامنا المتخاذل المتهاون .

وحين يعقد الاجتماع يتصاعد الحوار ويعنف الاتهام ، كما تبدي كازينا الوانا من الصلابة والجرأة والاصرار ، عندئذ يقترح « كارت بلانش » على مرزوقة ان تستقيل واعدا ان يعيدها الى منصبها (الا يذكرنا هذا بحكاية استقالة رئيس الجمهورية السابق !..) ، فترضخ لمشيئته بعد اباء وتمنع ، ثم يسدل الستار على الفصل الاول ومرزوقة تلقي خطابا مثيرا في الجمهور المحتشد :

مرزوقة : يا اخوان .. لازم المسؤول يتحمل مسؤوليتو .. وانا بصراحة بقولكم انو الازمة كانت فوق قدرة السوق ..انا بذلت كثير لجنبكم الخراب اللي بدهم يوصلوكم الو المخربين ويااللي كلكم بتعرفوهم . ولانكم بتعرفوهم بدي احملكم كلكم المسؤولية اللي ما بيعرف مشاكلها الا اللي بيعانيها .. مع اني كنت محضرتلكم مشروع عظيم للخلاص .. وهلق اسمحولي ارتاح .. وبتمنى انو ما تعودوا تلحو علي بالعودة عن استقالتي ابدا .. ص ٥٣) .

ولنا ان نتساءل هنا : هل انتهى الفصل الاول بتازم الموقف ام بانفراجه ؟.. لست ادري ما يظنه القارىء ، ولكني اؤمن ايمانـــا قاطعا ، تبعا لرؤية الكاتب وهدفه المحدد الواضح، ان ازمة المسرحية قد انفرجت باستقالة مرزوقة ، وذلك بعد ان بلغ التوتر ـ هذا ان وجد اصلا ـ ذروته بعصيان كازينا واتباعها .. ومن هنا كان يفترض ان تنتهي المسرحية بسقوط مرزوقة ما دامت القضية قضية اشخاص ، غير ان المؤلف يابى الا ان يمطها بطريقة واهية ساذجة تتمثـل في مظهرين : وعد كارت بلانش باعادة مرزوقة الى منصبها ، ووعد مرزوقة بالاصلاح والتغيير وبمشروع عظيم للخلاص ـ لم نسمع شيئا عنـه فيما بعد ـ ، وفي هذا كله افتعال بيّن وابقاء التوتر قائمـا من غير ادنى مبرر فني .

★★★

ويبدأ الفصل الثاني بمشهد قصير يمثل خمسة من « الزعران »، حيث يقدم كل واحد منهم نفسه تقديما مباشرا خاليا من اي حركـة او صراع درامي : فهم مثال الانتهازية والشر ، وهم كافرون بالعمل الشريف وقيمته ، وهم جميعا مستعدون لخدمة من يجزل لهم العطاء.. ولا نتمالك هنا الا ان نحس الافتعال وجمود الحركة ، لا سيما حين يلج المكان كارت بلانش معرفـا بغاياته ونفسه تعريفـا مباشرا ايضـا، ثم يعقد معهم صفقـة مشبوهة ، عماده المال والامر بالضرب والتخريب.

والان ، يستطيع « كارت بلانش » ، وقد سيطر على السوق وادخل في خدمته زمرة من الانتهازيين والوصوليين ، ان يجـاهر برايه في المشكلة ، فيقول محددا موقفه ص (٥٧) .. :

(كارت بلانش ـ الحياة تتطلب المعرفة .. والمعرفة تتطلـب الاختيار .. والاختيار يتطلب التقرير . انساتي سادتي .. انكـم مدعوون لتقرير مصير كيانكم المهدد .. الاستغلال أم الفوضى .. هذه هي المشكلة .. فاختاروا .. لا مش هيك ..

(بعد وقت) :

ليش اللف والدوران يا اخوان .. الدنيا ما فيها هيك وبس.. فيها هيك وفيها هيك .. جربتوا الهيك وهلق جربتوا الهيك .. شو رايكم تضلكم هيك وهيك .. لا مش هيك ..

(بعد وقت)

انساتي سادتي انها اللحظات الحاسمة .. الاستغلال مع الضمان افضل من الفوضى مع الخسران او العكس ..) .

ولكن الشاب يرفض منطق « كارت بلانش » ويدحضه بمنطق اخر محاولا ان يخلق محورا مغايرا للصراع ، فيقول مخاطبا القوادين ص٥٨ (... اختاروكم تتحملوا مسؤولية الاختيار .. وانتو عمتخيرونا بيـن الاستغلال والفوضى .. بين شرين ، بين مصيبتين ، ونحنا بدورنا راح نخيركم بين انكم تستقيلوا أو تنتحروا ..

انتو يئستوا .. ونحن يئسنا .. نحن ياسنا راح يخلـــق مستقبلنا .. بس انتـو ياسكم هو مستقبلكم ..) .

وعلى الرغم من بلاغة هذا الخطاب يوافق الجميع ، باستثنـاء كازينا ، على عودة مرزوقة الى منصب القيادة ، فتتولى من فورهـا تدبير الامور المستعصية ، مستعينة على ذلك بكارت بلانش والبنكيبه.. وينجح الثلاثة ، عن طريق الرشوة والاغراء ، في استمالة العديد من صغار الح فيين العاملين في السوق كالبقال والحلاق والقهوجي. الخ.

ويدب النشاط في السوق مجددا بعـد ان اعيد ترميمها وتزيينها، فتغيرت بذلك وجوه كثيرة ، وتلونت اساليب الاستغلال وتطورت ... ولكن ، ما هي الا فترة وجيزة ، حتى يذوي الازدهار ، وحتى تعاود الطبقات الكادحة الشكوى من مرارة الحياة وبؤسها ، يستثيـر نقمتها الشاب بتحريضه اللفظي الدائب .

وكما حدث في الفصل الاول انطلقت مظاهرة عفوية ، فاتجهت نحو السوق حيث تصدى لها الحراس ، وقبضوا على الشــاب ثم القوه في الشارع بعد ان اوسعوه ضربا ، وبعد ان فرقوا المظاهرة الساخطة التي استنفدت اغراضها بتبديد سخط الناس وكبتهم .

وتنظر كازينا الى الشاب الملقى ، فيعتصرها الالم وتغالب البكاء ثم تعتزم امرا .. وها هي تؤوب الى السوق لتمارس دورهـــا في استغلال الاخرين وفي تكديس الثروة غير آبهة باقوال البنات وهمساتهم، وغير ملتفتة الى اي قيم او مبادىء .. حتى انها لتسخر من البنكيبه نفسه فتقنعه بان يعد جواز سفرها ، وبان يكون رصيدهما المشترك كله باسمها ..

وهكذا تسافر وحيدة : فهي سخرت من البنكيبه ، وهي قـد فشلت في اقناع الشاب بمرافقتها ، وهي لا تريد البقاء اسيـرة السوق اذ ضاقت هذه بفنون استغلالها المتجددة والمبتكرة .

اما « كارت بلانش » فيغادر السوق مطمئنا ، اذ توهم انه قـد ركز اوضاعها .. غير ان وهمه هذا لا يقنع الشاب الذي بات يشق ثقة تامة بانهيار السوق ومن فيها ، خاصة بعد ان وضع احدالسكان قنبلة موقوتة ، وخاصة بعد ان اعرض الجميع عن سماع نصائحـه الغالية .. هنا يسدل الستار النهائي وصدى دقات القنبلة يتضخم، وصوت الشاب ما زال يرن في آذاننا مخاطبا مرزوقة :

(مش راح تفهميني يا مرزوقة .. مش راح تفهمي ابدا.. الوقت اللي راح تفهمي فيه ما راح يكون وقتك .. اسمعي ..

(تزداد دقات الساعة في القنبلة الموقوتة وضوحا)

ما راح فيك تاخري الوقت يا مرزوقة .. اسمعي ..

(يزداد عنف الدقات)

صوت جديد عليك يا مرزوقة .. اسمعي .. نبض الانســان المدعوس اللي عم يتنفس جديد .. اسمعي .. اسمعي.... اسمعي.. اسمعوا .. ص ٨٨) .

★ ★ ★

تلك خلاصة عامة للمسرحية ، ومنها يتضح الحشد الهائل مـن الاحداث التي تعكس ظلالها على ملامح كثيرة في هذا العمل الفني ، فتحيله اشلاء مبعثرة تكاد لا تتماسك .

وكيف لا ، ونحن نحار في تحديد محور الصراع الدرامي الذي لا يقوم بدونه اي نص مسرحي ؟! ..

اهو صراع طبقي طرفاه طبقة برجوازية مستغلة جشعة وطبقـة بروليتارية كادحة بائسة ؟.. فقد يكون ذلك صحيحا لولا سلبيـة الطبقة الاخيرة وغيابها الكامل عن ان تكون فاعلة مؤثرة في مجـرى الاحداث وتعقدها .

اهو صراع وطني ، يتنازع فيه رأسمـــال محلي واخر اجنبي السيطرة على السوق ؟.. قد لا يكون ذلك بعيدا عن الصواب ، لولا التزاوج بينهما في نهاية المطاف وخضوع الاول للثاني راضيا مطمئنا .

اهو صراع بين اجيال تنتمي الى طبقة واحدة ، حيث يحاول كل جيل السيطرة على مقاليد الامور .. ؟ ربما ، والا لماذا تمردت كازينا ثم آبت الى حظيرة السوق راضية قانعة !..

وكما نحار في تحديد محور الصراع على الصعيد العام ، كذلك نحار في تحديده على صعيد الشخصيات ، بل لعلنا نفتقده تماما .

فالاشخاص الرئيسيون في المسرحية لا يحسون اي صراع داخلي، ولا يمرون باي توتر نفسي ، بل هم هادئون ناعمون قد افردوا افرادا نموذجيا ، واكتفى الكاتب في تصويرهم بالملامح الخارجية ، فجـاءوا سطحيين في سلوكهم وفي تصرفاتهم ، وجاءوا رموزا باهتة لا تمثـل الانسان في خصب تناقضاته وصراعاته الذاتية الحادة : فهم نموذجيون دائما لا يعرفون التردد او الاحجام ، ولا يدركون الا ما قدر لهـم ادراكه .. وهكذا يتجسد الشر والاثم في فريق بعينـه (مـرزوقـة ، البنكيبه ، كارت بلانش ، القوادون .. الخ) ، كما يتمثل الخيـر والفضيلة في الفريق الاخر (الشباب ، القهوجي .. الخ) مـن غير

أن يتداخل الشر والخير في نفوس أي من الفريقين ..

فمرزوقة مثلا ، على الرغم من الازمة العاصفة ، لم تشعر بوهن أو ضعف ، ولم يتسرب الى نفسها القلق والخوف ، وانما بقيت واثقة مرتاحة البال حتى في أحلك اللحظات واشدها قتامة وتفجرا .

وكذلك امر البنكيبه وكارت بلانش .. اما شخصية الشاب فتستحق وقفة تأمل ، لا لاهميتها في ذاتها ـ فهي اقل من ذلك خطرا ـ بل لانها الناطقة بلسان الكاتب ، المعبرة عن آرائه .

وابرز ما تمتاز به سلبيتها وجمودها .. لقد أتاح تأزم اوضاع السوق فرصة نادرة لتطوير هذه الشخصية وتنميتها ودفعها في مسارها الطبيعي ، اي الانتقال من حيز النظريات المجردة الى حيز التطبيق العملي ـ هذا لو كانت تملك رؤية ثورية اصيلة حقا،وايمانا ماركسيا عميقا واعيا ـ غير ان رؤية الكاتب الخاصة جعلته يلزمها حدودا ضيقة لا تتعدى نطاق التحريض اللفظي .. ولست ادري ان كان فعل ذلك متعمدا بقصد ادانة هذا النمط من ادعياء النضال والماركسية، ام جاء ذلك عفويا بتأثير تشتت الاحداث وتشعبها المرهق ؟ لست ادري ، وان كان الجمود والسلبية واضحين اشد الوضوح واقواه .

وأي سلبية اظهر من اقتصار دور الشاب على ردود فعل هينة يسيرة ؟.. لقد كان يفترض فيه ان يكون ايجابيا فاعلا ما دام يعتبر نفسه ـ او يعتبره المؤلف على الاقل ـ طليعة ثورية .. ولكن ماذا حدث ؟.. لقد قامت مظاهرتان في السوق فكانتا عفويتين .. وقام عصيان غاضب ايضا فتزعمته كازينا .. فاين الشاب ؟.. لا اثر له اطلاقا ، اللهم الا العبارات الجوفاء الرنانة ، والا التعاطف مع كازينا وشكه في قدرة الناس الطيبين على الوعي والادراك ، ومن ثم على الانتفاض والتحرك .

وليست سلبية الشاب وليدة الصدفة ، وانما هي نتيجةحتمية لرؤيته الضبابية ـ او رؤية الكاتب بالحري ـ وعجزه عن تحديد موقفه من السوق صراحة .. فهو حائر تائه لا يستطيع ان يقطع برأي في ضرورة وجود السوق او عدمه .. فتارة يرفضها ويتمنى حالما زوالها كما يتكشف من جواره مع كازينا ص٦٢ :

(الشاب ـ كيف ؟ طالما السوق مش مربوط بالارض والناس... مربوط بمزاج الزباين وطمع الدلالين .. التجارة فيه مغامرة والربح حظ .

كازينا ـ لو فينا نغيرو .

الشاب ـ مهما غيرنا بيضل سوق .. حياة اللي عايشين فيه بتضل مغلوطة ..)

وتارة اخرى يقر بضرورتها ، وان لا عيب فيها ، وانما العيب في القيمين عليها :

(الشاب ـ حاج تتخبوا بخيال اصبعكم .. كأنكم ما بتعرفوا كيف مركب السوق .. حاج تلتهوا بالمشاكل الصغيرة .. بكرا بصير فيه اكثر من كازينا واحدة واكبر من مشكلة كازينا .. اللي مجبورة تعتمد على الحظ والنصيب .. بكفينا نصيب .. اخذتو نصيبكم .. طالما ما في تعايش بينكم وبيننا .. صار مصيركم واضح .. مصيركم مش مربوط بمصيرنا .. لازم بقا تفهموا .. لازم بقا تحسوا لازم تعرفوا منيح انو ... ص ٥٢) .

اذن نحن ازاء تناقض ظاهر صريح .. فكيف نعلله ؟.. وأي الموقفين اصدق تعبيرا عن رؤية الكاتب ؟..

قد يكون في دراسة شخصية كازينا مفتاح الاجابة على تساؤلاتنا هذه .. واهم ما يلفت النظر في هذه الشخصية امران : اولهما اضطراب المؤلف في تصويرها ، وثانيهما التزامها من حيث المبدأ ايديولوجية الطبقة المهيمنة على السوق .

اما الاضطراب في التصوير فيدل عليه ذلك التناقض الرئيسي في سمات كازينا : فهي تبدو اولا ساذجة غبية لا تفقه معنى الاستقلال ، بل لا تحسن نطق الكلمة النطق السليم) تقول الاستفسال بدل الاستقلال) ، ثم تتحول الى مشرعة قانونية وقائدة متمردة تسهب في الحديث عن الديموقراطية حديثا ينبيء بوعي متكامل وادراك نفاذ.. ورب قائل هنا : وأي غضاضة في هذا ؟.. لقد تطورت الشخصية ونمت مداركها وخصائصها بتفاعلها المستمر مع الاحداث ، وباحتكاكها المباشر بالشاب .. وهي حجة قد تكون مقبولة مقنعة لولا نكوص كازينا وعودتها الى سيرتها المعهودة من السذاجة والغباء ، بحيث تسأل الشاب متلهفة باستغراب ودهشة ان كان ثمة طريق غير طريق الاستفلال ـ وان كان ذلك واقعيا وطبيعيا جدا بحكم انتمائها الطبقي ـ:

(كازينا ـ طيب كيف لازم يعيشوا الناس ..

الشاب ـ بطريقة ثانية .. باسلوب تاني ..

كازينا ـ في اسلوب تاني ؟.. ص ٦١) .

واما التزام كازينا من حيث المبدأ ايديولوجية الطبقة المهيمنة على السوق فيؤكده سلوكها تأكيدا قويا .. لقد كان لكازينا مكانة مرموقة في السوق كما يتضح من بدايات المسرحية الاولى .. ولكنها لاسباب نجهلها ـ اذ يسكت الكاتب عنها ـ تتزعم حركة عصيان فاشلة ، ثم فجأة تؤوب الى الحظيرة مزمعة تجديد اساليبها في الاستغلال ... ولست ادري لماذا تسكت عنها مرزوقة ومن وراءها : فهي تعاملها برفق واناة اذ تتمرد ، وهي تستقبلها بحنو وعطف اذ تعود تائبة ، بينما تضيق بكلمات الشاب فتامر الحراس بالقبض عليه ثم القائه فيالطريق بعد أن أوسع ضربا وركلا ؟.. أترى مرزوقة بلهاء بحيث تخشى القول اكثر من الفعل ؟ أم تراها ماكرة تدرك الادراك كله ان كازينا واحدة من القطيع ، مهما جمحت او تمردت لا بد ان تؤوب يوما الى حظيرتها نادمة مستغفرة ؟.. اغلب الظن ان الاحتمال الثاني هو الارجح لان مرزوقة تعرف ما تصنع .. فكازينا بحكم انتمائها الطبقي وايديولوجيتها البرجوازية لا تملك نظرية ثورية تهدد كيان السوق ووجودها ، أو تستطيع ان تقدم البديل التقدمي عنها ، ومن هنا فمهما فعلت يبقى شأنها هينا لانها تؤمن بالسوق ولا تنشد الا الاصلاح والتغيير ضمن اطرها المحددة .

اذن، كازينا مصلحة وليست ثائرة .. وكازينا طالبة منصب وجاه وليست داعية ثورة وعدالة اجتماعية .. وما دام ايمانها بالسوق ثابتا متينا ، فلا باس في ان تعبث قليلا ، ولا باس في ان تثور في وجه مرزوقة كما يثور الطفل المدلل في وجه والده .

تلك هي ملامح شخصية كازينا كما توخاها المؤلف ، يدل على ذلك تعاطف الشاب معها ـ ومن ثم الكاتب تعاطفا ملؤه المحبة والاشفاق .. ولذا نبيح لانفسنا ان نزعم ان ايديولوجية كازينا هي ايديولوجية الكاتب ، وان رؤيتها الفكرية هي رؤيته ، وهي رؤية اصلاحية ترى العيب في القادة المهيمنين على السوق ، ولا ترى المشكلة في وجود السوقذاتها.. ولذلك كله نعدها رؤية متخلفة وغير تقدمية اطلاقا ضمن اطار الظروف التاريخية الموضوعية التي نعيشها .

ومن الطبيعي ان تنعكس رؤية الكاتب هذه على عمله الفني شكلا ومضمونا .. وقد رأينا جانبا من هذا الانعكاس في تصوير الشخصيات الرئيسية ، لا سيما شخصية الشاب التي أريد لها ان تكون ثائرة طليعية ماركسية ، فجاءت متخاذلة سلبية تقنع من النضال باللفظ البراق والشعار الزاهي ، وترضى من العمل بالهروب والرضوخ للامر الواقع ، ثم تمني النفس بامل واه هو الحتمية التاريخية ، وكأنها تستبدل القدرية الغيبية الدينية بقدرية تاريخية طوباوية حالمة ترتاح اليها مبررة سلوكها الجبان ، ومعللة ايمانها وقناعتها وتعاطفها مع البرجوازية الصغيرة الممثلة في كازينا .

كذلك تنعكس هذه الرؤية الاصطلاحية القاصرة في رسم

الشخصيات الثانوية على اهميتها الطبقية .. فهي مجرد قطيع يسوقه قوم من السادة المترفين الى قدره المحتوم من غير ان يتحرك او يعي او يهب ثائراً متمرداً .. وهي تستحق نظرة اشفاق ساخرة يتكرم بها الشاب عليها مظهراً شتى ضروب الاستعلاء والتعالم والعظمة .

★★★

وكما انعكست رؤية الكاتب في تصويره شخصيات مسرحية ،كذلك تنعكس رؤيته في احداثها التافهة المتكاثرة تكاثر المستغلين على الكادحين .. فهو لا يختار حدثا محوريا يستقطب ما عداه من جزئيات متباينة ، وينطور متدرجا الى ذروة التأزم والتوتر ، ثم ينفرج عن تغير جذري وانقلاب حاسم ، وانما يريد ان يستمتع ، كأي واحد من ابناء النظام الساخطين ، بعرض مساوىء السوق عرضا شاملا عابرا وسطحيا ، ترويحا عن نفسه الضجرة ، واملا في تنبيه الغافلين من اربابها كي يتداركوا الامر قبل فوات الاوان .. وهكذا يستطيع ان يصون السوق من ناحية ، وان يشبع ميله الى السخرية والتهكم والعبث من ناحية ثانية .. وهكذا تأتي نهاية المسرحية متوافقة مع نهاية الفصل الاول ، ومتطابقة تطابقا منطقيا مع هذه الرؤية : لقد وضع احد السكان قنبلة موقوتة ـ وفي ذلك اشارة الى الحقد المكبوت ـ ، وها هو الشاب يحاور مرزوقة مشيرا الى نذير المستقبل الكامن ، محذرا من التهاون او الاستهتار ، لان الاصلاح بات واجبا والا فسد كل شيء ، واستحالت الفوضوية العابثة الى كارثة حقيقية.

ثم نسال الكاتب مجددا : ما هو الحدث المحوري ؟

انه ازمة السوق العمومية ، قد يجيب الكاتب ساخطا مغاضبا..

وما سبب الازمة ؟

الاستغلال ولا شيء غير الاستغلال ..

حسنا ، ولكن ، ما زلنا ننتظر قولا اكثر دقة وتحديدا .. فكل هذا الفاظ عامة غائمة لا تقنع انسانا .. وكيف تملك قدرة الاقناع ونحن نحس طوال المسرحية انفصال الشخصيات عن الحدث بحيث لا تنشأ بينهما علاقة جدلية تطور الطرفين معا وتنميهما تنمية منطقية مبررة ؟.. وكيف تملك قدرة الاقناع ايضا وضعف الحركة المسرحية بيّن صريح ، بحيث يضطر الكاتب الى اغراقنا في نغمة وعظية خطابية يتلاشى تأثيرها كلما تسرب الملل الينا ، وكلما داعبنا التثاؤب وداخلنا امل خلاب بالخلاص من هذه الورطة ؟.. وكيف تملك قدرة الاقناع كذلك وتشتت الاحداث يلزمنا بتتبع خيوط متباينةمتنافرة تكاد لا تتبلور حول بؤرة مركزية واحدة ؟.. اجل ، ان ذلك كله لا يمتلك قدرة على الاقناع ، ولذلك تبقى ازمة السوق اطارا فضفاضا جدا يسمح بان نحشر فيه كل ما شئنا من الاعيب الحواة ومناديلهم الملونة ... ومن هنا تتخذ المسرحية شكل لوحات منفصلة متتابعة كيفما اتفق ، قد تكون جذابة في ذاتها ، ولكنها لا تلتقي حول نقطة اساسية واحدة بحيث تخدم هدفا واضحا محددا وتنمي فكرة تقدمية المضمون والايديولوجية ..

وليس ذلك مستغربا ، وانما هو نتيجة حتمية لرؤية الكاتب الاصلاحية : فهو يقر مبدئيا وجود السوق ، ولكنه يجب ان يعبث ويلهو عبثا خالصا ولهوا بريئا من الغاية ، كما يجب ان يمجن بارباب السوق ، وان يعابثهم بمكر وخبث ، ومن هنا كان افتقار مسرحيته الى اي فكرة تقدمية او قضية جدية يؤمن بضرورة ابلاغها الجماهير ، اللهم الا الدفاع عن السوق وديمومتها السرمدية .. ومن هنا ايضا ينصرف همه الى حشد اكبر قدر ممكن من عناصر الاثارة والسخرية ، غير عابىء بعملية الانتقاء الضرورية في الفن الاصيل الصادق .

فهو يعرض كل الوان الفساد العريقة والطارئة .

وهو يسخر بالمؤسسات القائمة جميعا .

وهو يخص رجال الحكم والسياسة بنصيبهم من الايماء والغمز والتقليد في الحركات والكلمات .

وهو يعبر بكل مظاهر الاستغلال الظاهرة والخفية .

وهو يوزع اتهاماته على الطبقات كلها : تارة يدين ، وتارة يهاجم وتارة يعابث ..

ثم يؤوب من ذلك كله مرهقا منهوكا .

وطبيعي ان ينتج ذلك تفكك المسرحية وسقوطها فنيا وجماليا .. وطبيعي جدا ان ينتج ذاك التفكك وهذا السقوط عن مضمون المسرحية الاصلاحي الذي هو وليد رؤية الكاتب الخالصة وايديولوجيته الطبقية.

كذلك تنعكس رؤية الكاتب الاصلاحية الحالمة في غياب التبرير المنطقي لكثير من حوادث المسرحية : لقد استقالت مرزوقة ثم أعيدت الى منصبها بضغط البنات المتمردات أولا ثم الراضيات ثانيا .. فلماذا حدث ذاك التمرد ثم هذا الرضى ؟..

لا جواب الا الصمت المطلق !..

ولقد تحرك الكادحون في مظاهرة عفوية ثم تفرقوا تلقائيا ، ثم عاودوا التظاهر والتفرق .. فلماذا حدث هذا ؟ وكيف ؟

الصمت مرة اخرى !..

وشخصية الشاب ، الا يمكن الاستغناء عنها دون ان تخسر المسرحية شيئا كبيرا او خطيرا ؟.. بلى ، كما اعتقد ..

ولا يسلم الحوار كذلك من هذا الانعكاس الاصلاحي ، فهو صارخ صاخب حينا يغلب عليه طابع الافتعال والتصنع ، كما يتراءى من محاورات الشاب مع الناس الكادحين ..وهو مبشر سطحي حينا آخر .. يدل على ذلك حديث « الزعران » الخمسة انفسهم .. وهو على العموم ينضح بنغمة وعظية خطابية مثيرة للغثيان والغضب .

★★★

ثم نعود الى نقطة انطلاقنا حيث قلنا ان السخرية والهدم هما كل ما يبتغيه الكاتب ، وهما كل ما يحاول التعبير عنه ، وحيث طرحنا جملة تساؤلات نعيدها بحرفيتها هنا :

هل نصدّق دعواه هذه ؟.. وكيف نفهمها ؟

ثم ماذا يريد ان يهدم ، وبماذا يريد ان يسخر ويلهو ؟..

الواقع اننا نصدق دعواه ، ولكن من وجهة نظر تخالف وجهة نظره .. فهو يريد ان يسخر حقا ، وان كانت سخريته تنصب على جمهوره الغافل الذي خدع بادعائه المتماوج الجذاب ، هذا الادعاء القائم فعليا ـ على الرغم من الشعارات الماركسية الرنانة ، واليافطات الخلابة ـ على اقتناع الكاتب الحقيقي بأن النظام خيّر وفاضل ، وبان العيب كل العيب في القادة المسيطرين على مقدراته ، المهيمنين على طاقاته الخلاقة .

وهو يريد ان يلهو فعلا ، ولكن لهوه يتجه نحو قناعتنا بفساد النظام وضرورة هدم كيانه المتداعي ، أملا في زعزعتها واثارة الشكوك والتساؤلات حولها .

وهو يريد ان يهدم صدقا وامانة ، ولكن هدمه يقتصر على الاطاحة برؤوس خاوية قد ادت دورها المطلوب فباتت عاجزة عن حمل مسؤولية الحفاظ على الهيكل وصيانته من التصدع والانهيار .. وشتان بين الهدم المداعب العاتب وبين البناء الثوري التقدمي .

وليس ذلك كله مستغربا ، وليس ذلك كله تجنيا ظالما ، وانما هو النتيجة الحتمية لرؤية برجوازية لا تقوى على تقديم نظرية ثورية متكاملة كاشفة تقود خطى الكادحين نحو مستقبل افضل ، فتقنع من النضال بدعوة اصلاحية باهتة لا تمس المبدأ ، بل تحرص على بقائه ، وتجهد في صرف الاذهان والجهود الى قضايا وقشور جزئية .

وقد رأينا كيف انعكس هذا الالتزام الايديولوجي على العمل الفني شكلا ومضمونا ، فاذا المسرحية عبارة عن لوحات متباعدةتتوالى منفصلة وكأنها وضعت الى جانب بعضها خداعا وتمويها .. واذا

المضمون اصلاحي غير تقدمي ، يكتفي بنشر السيئات دون ان يتعمق اسبابها وجذورها ، ودون ان يكلف ذاته عناء تقديم رؤية مستقبلية تبدد اليأس والظلمة والحيرة في نفوس معذبة تتوق الى الخلاص والانعتاق من شقاء مهين .

ولا يغير من هذه الحقيقة طوفان المديح والتقريظ يكيله الكاتب للمسرح وجمهوره ، هذا الجمهور الذي ما زال يضم لونين من البشر: المترفون السمنون الذين اتخمهم الثراء فانطلقوا يبحثون عن مصدر جديد للذة والمتعة ، والمثقفون الثرثارون الذين اكتفوا من النضال بشعارات براقة والفاظ منمقة فخمة يلوكونها على جنبات مقاهي الارصفة في شارع الحمراء .. ذلك ان الافراط في المديح لا يخلق عملا فنيا ، كما ان تملق عواطف الناس لا يضفي على العمل الفني مضمونا تقدميا ، وانما يتم ذلك حين يتحد المثل الاعلى الجمالي بالمثل الاعلى الماركسي ، وهو شيء لم ينجح كاتبنا في تحقيقه .

ونحن ان كنا نوافق الكاتب على ان المسرح فن جماهيري ، لا نستطيع ان نوافقه فيما انتهى اليه من نتائج حيث يقول في مقدمته ص ٦ :

(المسرح لقدرته على مواجهة جمهوره مباشرة ، ولفاعليته العظيمة ، يجب ان يتصدر على جميع الفنون . وحتى نجعل منه الغاية التي نرجوها ، يجب ان نجعله عنيفا ، مثيرا مهيجا ، متأثرا ومؤثرا ، نافذا كالسهم . يجب ان نعريه من كل ثيابه القديمة من كل ما يفصله عن الصدمة الضرورية .

ليكن وسخا ، ليكن فظا ، ليكن لا اخلاقيا ، شرط ان يحافظ على تاثيره وتحركه الدائب في قلب العالم . ان يتحيز لموقف وان يبدأ هذا الموقف ، اي موقف ، انطلاقا من الواقع .

وانسجاما مع موقفي المسرحي هذا ، قبلت ان اكتب مسرحية « كارت بلانش على بياض » لمحترف بيروت للمسرح .

اوكازيون ، اوكازيون وابتدأت اللعبة ، كما احببت ان اتصورها. لعبة ، نعم . لعبة اتاحها لي المحترف لالهو بهذا النظام كما يلهو النظام بي ، وأطلقت لسخريتي ولحقدي الحرية ، وأوصلت هذه السخرية وهذا الحقد الى اكبر جمهور مسرحي عرفته بيروت حتى الان ..) .

اذن ، الامر لا يعدو مجرد لعبة حاقدة ؟!..

حسنا ، ولكننا نحن لا نريد موقفا لاعبا ، بل نتطلع الى موقف جاد وصادق .. وليس المهم اين تقع نقطة الانطلاق ، بل المهم اين تنتهي .. ولذا نتساءل بمرارة عن مدى الصدق الفني ومدى المعاناة الشعورية والوجدانية عند كاتب يقصد العبث واللهو لذاتهما واستجابة لرغبة سامية يبديها محترف بيروت للمسرح ؟!.. كذلك نتساءل عن لون الجمهور الذي يتباهى به كاتبنا : اهو جمهور كادح تؤرقه فكرة التغيير والثورة ؟.. لا ، بل هو جمهور مترف ناعم اقبل يلهو ويعبث مع الكاتب وبه وبمسرحيته التي اعدت خصيصا لسهرة لاهية .

وبعد ، فنحن نرجو من الكاتب ان يخفف عنه ، وان يدع اوهامه الكثيرة واحلامه الطيبة ليستمر سعيدا في لعبه ومجونه ، هانئا بجمهوره النبيل ... فربما يكون قد نجح في السخرية والهدم ، ولكنه فشل الفشل كله في ان يقدم لنا عملا فنيا ناضجا يستوي على قدميه .. بل لعله هدم مسرحيته اول ما هدم ، وسخر من جمهور غال عليه عزيز الى نفسه ..

ذلك ان المطلوب اكثر من موقف اخلاقي حالم ، وان الماركسية اعمق من كونها شعارات ترفع او عبارات تحشر حشرا في عقول لا تملك القدرة على استيعاب مدلولها .

سعدالدين دغمان

جائزة لوتس للادب الافريقي الاسيوي

لعـــام ١٩٧١

يعلن المكتب الدائم الافريقي للكتاب الافريقيين الاسيويين عن مسابقة جائزة لوتس للادب الافريقي الاسيوي لافضل الاعمال الادبية وذلك في الفروع التالية:

١ ــ الشعر : ديوان لا يقل عن ٢٥ قصيدة

٢ ــ المسرحية : من ثلاثة فصول

٣ ــ الرواية : لا تقل عن ٣٠ الف كلمة

قيمة الجائزة لكل فرع من الفروع الثلاثة :

٥٠٠ جنيه استرليني وشهادة تقدير وميدالية

يشترط ان تكون الاعمال المقدمة وبجانب القيمة الادبية والفنية الرفيعة ان تعكس الواقع الموضوعي لعصرنا وان تعبر عن مواقف نضالية ضد اي شكل من اشكال التفرقة القومية والعنصرية والظلم الاجتماعي ..وضد اي عدوان او تغلغل استعماري وكذلك الاعمال التي تعبر عن اماني الشعوب نحو حياة افضل .

تقدم الاعمال باحدى اللغات الرسمية وهي : العربية . والانجليزية . والفرنسية واذا لم يكن العمل مكتوبا باحدى اللغات الرسمية الثلاث ، فينبغي ان تقدم ترجمة كاملة له باحدى اللغات الثلاث

او ملخص للعمل الادبي المقدم ، او ترجمة المقتطفات من العمل الادبي او تحليل نقدي بقلم اثنين من كبار النقاد على الاقل .

تقدم الاعمال من ٤ نسخ الى اتحاد الكتاب في وطن المتقدم للجائزة وفي حالة عدم وجود مثل هذه الهيئة، ترسل الاعمال الى :

المكتب الدائم للكتاب الافريقيين الاسيويين ١٠٤ شارع قصر العيني بالقاهرة ــ ج.ع.م.

آخر موعد لتقديم الاعمال ٣٠ يونيو ١٩٧١،

تعلن النتائج في ديسمبر ١٩٧١

السكرتير العام يوسف السباعي

موقف رواد القصة

تابع المنشور على الصفحة – ٢٦ –

تغير وصار « شمبانزي » وحفيده « كانجاروه » آدمي (قصة منزل للايجار) .

ويمضي يحيى حقي – في فترة سابقة وقبل أن يؤلف « قنديل أم هاشم » – الى أبعد من هذا فيجرح الشخصية المصرية وينال منها ... قد تحس ان لاشين يسخر بشخص او شخصين ولكن يحيي يجرح نموذجا ومثالا ، فهو يضع الشخصية البلدية في مقابل شخصيات اخرى أجنبية ويحاول أن ينال من المثال المحلي ويفضل عليه المثال الاجنبي ، ففي قصة «فلة ومشمش ولولو» (١٧) ينحاز الى الاسرة التركية ويجرح الاسرة المصرية ، ففلة القطة التركية نظيفة مدللة طيبة القلب وديعة هادئة اليفة ، بينما مشمش القط البلدي خبيث ماكر العين « وكيف تميز بين قط ربي في الشوارع وقاسى أنواع الايذاء والظلم وقطة اليفة عاشت طول عمرها بين جدران اربعة ؟ » . وفي قصته « قهوة ديمتري » (١٨) يشيد بالعنصر اليوناني ونشاطه في مقابل العنصر الوطني في تراخيه وقذارته « ولعل السبب في نجاح قهوة ديمتري هو ان الذي يديرها رجل يوناني تجري في دمه مهنة ادارة القهاوي بالوراثة عن أب عن جد ، والا فلماذا لا يستطيع محمود او علي أو حسن جيرانه الوطنيون تقليده ، فهاهم يرونه قد حجز المكان الذي يعد فيه طلبات الجلاس بستار خشبي رقيق بينما هم لا يزالون يعتمدون على « الفلاية » ذلك البناء الحجري الذي يضعونه في ركن من أركان القهوة دون ستر والذي يعلو فوق «البكرج» الاصفر الكبير المعد لغلي الماء للقهوة والشاي والزنجبيل ، فيرى الجالس آنية الماء القذر تجاور « البكرج » ويرى المعلم يغسل فنجانه من ماء أسود عكر ثم يمسح يديه في جلبابه القذر .. » .

ولكننا نجد الروح المتعاطف الذي لا يقسو على الشخصية البلدية ولا يحقرها عند احمد خيري سعيد ، فهو ذو حساسية شعبية في اقتناص الشخصية البلدية ، فنلتقي عنده بأم محمد والحاجة صلوحة وأم شحاتة وحفيظة وبخاطرها ومشا الله وزنوبه الفططرية ، ونلمس عنده روح الفهم والتقدير لظروف هذه الشخصيات . ان الحاجة صلوحة ترد على الدكتور الذي جعل يهاجم قذارة الحارة ردا تلمس فيه جذور المشكلة « كل دا من الفقر ، هو الفقر عمره ينصلح حاله ، طيب الراجل الكناس كان هنا دلوقت قبل حضرتك ما تيجي وما هانش عليه يخش ينظف العطفة ، بس كل ساعة يجوا يلموا العوايد والفقر ، داهية لا تكسبهم ولا تربحهم » (١٩) .

(١٧) انظر صحيفة « الفجر » (١٥ يوليو سنة ١٩٢٦) .
(١٨) انظر صحيفة « السياسة » (٢٢ ديسمبر ١٩٢٦)
(١٩) انظر صحيفة « الفجر » (١ ابريل ١٩٢٥)

ونتبين في قصص احمد خيري سعيد خطا يبارك الشخصية في كفاحها ويحتضن نضالها ، ففي قصته « من الكوخ الى القصر » (٢٠) يبارك كفاح نفيسة « مثال الجمال المصري البحت » على حد قوله ، وانتصارها على أمينة هانم وهي سيدة « لا بالمصرية الشرقية ولا بالغربية ، لا بالمتعلمة ولا بالجاهلة ، زاغت عقيدتها تحت تأثير الآراء الحديثة التي لم تفهمها تماما » .

واهتمت قصص الرواد بتصوير الجانب المادي للشخصية ، الجانب السطحي الذي يصف ملابس الشخصية وملامحها الجسمانية وهيئتها التكوينية وعمرها وصناعتها وعاداتها في الكلام والمشي . ويهتم محمود تيمور – بنوع خاص – بتصوير هذه اللوحات فتكاد لا تمر شخصية الا ويحاول ان يقدمها خارجيا ، يقول « شاده » عن منهج محمود تيمور في قصصه : « يبدأ كثير من هذه القصص بوصف مسهب للبطل او الابطال خاص بمظهرهم وخلقهم وعاداتهم وتاريخ حياتهم ، ولا شك في ان هذا دليل على ان ميول المؤلف للمدرسة التحليلية ، فمن قرأ مثلا رواية «التلميذ» لبول بورجيه يستطيع أن يدرك ان بورجيه قادر على الاسهاب في وصف وتحليل أبطاله » (٢١) .

ولكن هذه القصص لم تقربنا كثيرا الى نفسية الشخصية ، ولم تكشف عن وجدانها وعن ملامحها التي شكلتها الظروف التاريخية والواقع الاقتصادي ، فلم نلتق بالمصري فى موقفه من القضاء والقدر ولا في صفاته التي نمت عنده روح السخرية وحب « القفشة » ، حتى الروح الفكه عند لاشين لم يعمق من ابعاد هذه الشخصية ، اذ كان يلجأ الى المفارقات اللغوية والرسم « الكاريكاتوري » والموقف « الكوميدي » الذي يعتمد على الاثارة والبهلوانية .

وربما كانت الخطابات التي ترد في ثنايا القصة اكثر دلالة على نفسية هذه الشخصية وتصويرا لتفكيرها، فقد كان القاص – خضوعا لفكرة الواقعية – يحاول جهده أن تتناسب هذه الخطابات مع نفسية مرسلها ، ولهذا كثيرا ما كانوا يكتبون تحتها « صورة طبق الاصل » ، واستطاع بعضهم ببراعة – مثل هيكل والحكيم ويحيى حقي – أن يأتي بخطابات تختلف عن أسلوب القصة لتقترب الى نفسية الشخصية فى تفكيرها وفي تعبيراتها الشعبية الشائعة وفي الدعوات التقليدية وفي التحلية بأبيات شعرية متداولة . كتب ابراهيم « خطابا الى صديقه حسن قال فيه : « بهي الشيم اخينا المحترم حسن ابو خلبل دام بقاه آمين . بعد اهداء مزيد السلام على حضرتكم ، نخبركم اننا في هذه الايام في أم درمان ونحن طيبون بخير ولا نسأل الا عن صحة سلامتكم التي هي غاية المراد من رب العباد .. قد قابلت هنا احمد ابو خضر

(٢٠) انظر صحيفة « الفجر » (٨ مايو ١٩٢٥)
(٢١) « الحاج شلبي » ص ٨ (المقدمة)

وهو من بلدياتنا ابن ابو خضر ابو اسماعيل وهو يهديك السلام وقابلت سعد البرهمتوش وهو يهديك السلام ...» (٢٢) .

وكتبت الست أم احمد بك » خطابا الى ولدها قالت فيه : « ولدي المحبوب وقرة عيني أحمد بك دام بقاه

آمين آمين لا أرضى بواحدة حتى ابلغها الاف آمينا

يا ولدي العزيز ، استلمنا جوابك وحمدنا الله على صحة سلامتك التي هي غاية القصد وبلوغ المراد من رب العباد ، ودائما يا ولدي أنت في فكرنا ليل نهار ولا نفتكر الا فيك والفراق صعب يا ولدي .

ان يوم الفراق قطع قلبي قطع الله قلب يوم الفراق

وتجدنا يا ابني صورتك دائما أمامنا نقول : متى يعود البدر الى سماه ، في انتظار تشريفك ويوم حضورك هو يوم عيدنا السعيد .. وان شاء الله يا ابني تحضر بالسلامة ولا تقطع عنا الجوابات فهي نصف المشاهدة » (٢٣)

وامعانا في الواقعية والقرب الى نفسية الشخصية ، كتب القصاصون امثال هذه الخطابات باللغة العامية ، وهنا نصل الى وسيلة عمد اليها القاص كمحاولة ـ ولست بصدد التقويم الفني لهذه المحاولة أو بيان مجافاتها للروح القومي ـ في خلق الجو الواقعي وتكييفه بظروف الشخصية ، وتراءى له ان العامية أصدق في الدلالة واطوع في التعبير فلجأ اليها في الحوار (الديالوج) أو في الحديث النفسي (المونولوج) ، وبالغ بعضهم ـ كهيكل ـ فلجأ اليها أحيانا في السرد .

ونجد احمد خيري سعيد من ابرع الرواد في استخدام العامية ، فقد كان له من دقة الملاحظة ورهافة الاذن والحساسية الشعبية ، ما مكنه من أن ينقل من الحياة هذه اللغة كما هي في تراكيبها وحكمها وامثالها وطرائفها بل وفي نطقها للحروف مما تحس معه بمثول الموقف ، قالت نفيسة تناجي نفسها : « يا رب انت عالم بالحال ، انا مقطوعة من شجرة ، والراجل اللي كان بيجري عليّ وعلى الولد المسكين مات ولا بقاش حيلتي شيء ، الفرج الله بعتها وكمان جوز الفوايش والحتتين النحاس والصندوق والبوريه والمرايه والسرير اشترتهم صاحبة البيت بتراب الفلوس ، يا رب انا عملت ايه في دنياتي ، انا وليه منكسره الهي ما تشمت فيّ عدو ولا حبيب ، الهي تجبر بخاطر الولد اليتيم ، يا رب مالناش غيرك يا كريم انت الخالق وانت الرازق ، امري لله اعمل ايه ؟ وعدي ومكتوبي ما حدش في قلبه شفقه ولا رحمه يا حفيظ يا رب ، الناس حتاكل بعضها يا لطيف الطف » (٢٤) .

وتبلغ حساسية احمد خيري سعيد أوجها في احتفائه بالبيئة المكانية التي تسعى فيها شخصياته ، فهو من أوائل القصاص الذين تنبهوا الى اهمية المكان في تحديد ملامح الشخصية واضافة ابعاد جديدة .

ويلاحظ ان خط سير القصة ـ عالميا ـ هو كفاح من أجل الارتباط بالبيئة والانتماء الى مكان ، وبمعنى آخر لم تدخل القصة ميدان الادب الا بعد أن تخلصت من حالة السيولة واللاانتماء ، وارتبطت بالواقع وبالرقعة التي يتحرك فوقها هذا الواقع .

وعندنا ـ محليا ـ كانت جميع المحاولات ارهاصات للقصة الحديثة ، فقصص المنفلوطي ومحمود عزمي ومحمد لطفي جمعة لا تنتمي الى مكان ، فما هي الا مجرد أحداث تدور في الهواء ولا تشدها الى البيئة المكانية الا « لافتة » يعلقها القاص لتشير الى ان هنا قرية أو مدينة ، ولو نزعنا هذه اللافتة لما كان هناك عائق فني في ان نعتبر القرية مدينة ، بل ربما كانت هذه اللافتة مضللة « كقرية نواره » بالصعيد ـ قصة في ظلال الدموع (٢٥) ـ فهي لافتة خداعة تتناقض وهذه الصور الجميلة وهذا الحب الواضح وهؤلاء الفلاحين الذين يقضون معظم النهار في خمارة دميان .

وتحركت القصة تدريجيا لتنتمي الى مكانها ، فنجد لقطات متناثرة عند هيكل تشد قرية زينب الجميلة من الطبيعة والحب الى دور الفلاحين ومبيت البهائم ، ونجد عند محمد تيمور ـ ربما بسبب ميوله المسرحية ـ أشياء من هذا في قصته « صفارة العيد » (٢٦) ، وتبلغ هذه الاشياء كثرتها والحاحها في قصص لاشين ـ وهو مهندس مبان ـ فهو لا يمل وصف المكان (المحكمة ـ الشارع ـ المنزل ـ دور الفلاحين ـ المكتب ـ الحجرة) بل ويغرم بتسمية بعض قصصه بأسماء أمكنة (بيت الطاعة ـ منزل للايجار ـ منطقة الصمت ـ حديث القرية) . وتبلغ هذه الاشياء دقة الملاحظة ورهافة الحس عند أحمد خيري سعيد كما قلت ، انه في قصة « جناية أم على ولدها » (٢٧) يرسم بدقة الحي الشعبي فيذكرنا بنجيب محفوظ ، انه مثلا يقول : « وكنت ترى هنا وهناك أطفالا تتغوط مستندة الى الحوائط المهدمة ، أو رجالا يتبولون في غير خوف أو خجل ، وقد تصاعدت الروائح الكريهة من كل مكان ، واخذت النساء تصب المياه النتنة من الشبابيك والابواب في العطفة بلا حساب ، وكانت الحجة صلوحة قد رتبت بضاعتها من الامظية وخد البنت وبراغيت الست والشربات والحمص والسوداني ونبوت الغفير والملانة والخس وشرعت تروج بضاعتها وتغري الاطفال بالاقبال عليها » (٢٨) .

ولكن المكان ـ في كل هذا ـ شيء جامد خال من « الديناميكية » والتأثير ، هو مجرد أوصاف ينثرها

(٢٢) « زينب » ص ٣٠١

(٢٣) « غادة حمانا » لمحمود طاهر حقي، ص ٢٢٢ (القاهرة ـ سنة ١٩٣٠)

(٢٤) انظر صحيفة « الفجر » (٨ مايو سنة ١٩٢٥)

(٢٥) انظر « في ظلال الدموع » ص ١

(٢٦) انظر « ما تراه العيون » ص ٧٣

(٢٧) انظر صحيفة « الفجر » (العدد ١٢)

(٢٨) « دماء وطين » بقلم يحيى حقي ، ص ٦٦ (القاهرة ـ سلسلة اقرا ـ سبتمبر سنة ١٩٥٥)

القاص ثم لا نحس بوجوده ، اننا لو قرانا قصة « تس » لهاردي (وكانت قد ترجمت الى العربية سنة ١٩٣٨ في وقت ازدهار ادب الرواد) فسنلقى بالمكان لشخصية حية ونحس له ثقلا يؤثر في الشخصيات ويتأثر بها .

ولكن يحيى حقي يختلف في تصور أهمية المكان عن كثير من معاصريه ، وخاصة في القصص التي كتبها في الثلاثينيات عن الصعيد ، فالمكان عنده لا يعني الرقعة المحددة ، لا يعني الشارع أو البيت أو القرية ، ولا يعني الاوصاف الميتة المنثورة ، وانما يتسع فيشمل الرقعة ومحتواها الجغرافي والتاريخي والبيئي والطبيعي ، ومن هنا يتحول الى ملامح والى شخصية نحس بوجودها في القصة وبضغطها على سير الاحداث وتشكيل النتائج ، ان الصعيد في قصة « البوسطجي » والجبل في قصة « أبو فوده » يتحولان الى قدر يشكل مصائر الشخصيات، ان المكان هنا بمحتواه يصطدم ويتفاعل مع الشخصيات ، فاذا بنا أمام « تراجيديا » تستسلم فيها الشخصية لمصيرها الحتمي . اوديب في التراجيديا الاغريقية حتم عليه أن يقتل أباه ويتزوج امه ويفقأ عينيه ، والمعلم سلامة في قصة « البوسطجي » حتم عليه ان يقتل ابنته ، وجاسر في قصة « أبو فوده » حتم عليه أن يتزوج البحراوية وحتم عليه أن يعمى ، ومن هنا نستسيغ الصدفة في هذه القصص ، انها صدفة قدر يختفي خلفها قانون علمي يتمثل في رواسب البيئة ، انها صدفة من فعل شخصية غير منظورة هي المكان بما يحتويه من عادات وتقاليد . يقول يحيى حقي عن عقدة قصة « البوسطجي » : « هي عقدة كلها اصطدام ونزاع ، وخيوطها من ديانة وتقاليد ووهم ، موشجة بحكم الدم والجسم ، وسر الحياة لا يهمه ماذا يعتقد الناس . لا رحمة فيها ، جبروتها قلما يستطيع أن يثور عليه رجل يعيش في وسط الصعيد وبعقلية يرثها عن أجيال لا تتسامح ولا تلين » . ومن هنا نستطعم الروح الشعبي الذي يسري في هذه القصص ، انها روح من خلق المكان ، ان الفجرية في « قصة من السجن » تستمع الى شاعر الربابة وهو يتحدث عن هموم « ابو زيد » فتتساءل « هل كان يعلم الشاعر المجهول وهو يصف آلام ابطاله ان شعره سيقابلها على الجسر فتتلقاه كضربة السكين ؟ ربما كان يعلم هذا واكثر منه ، والا فكيف تكلم عما في ضميرها كأنه يعرفها من قبل وعاشرها واستمع لشكواها مرارا ؟ » (٢٩) . وان موال « ليلي ليلي يا وعدي » هو الذي انهى به عليوي مأساته مع الفجرية . ان المكان هنا يشمخ ليحتوي المصائر ويشكل النتائج ، انه شخصية يرسم أبعادها يحيى حقي في تلك البيئة الصعيدية التي تخلق جوا لا يحتمله الا ابن بيئتها ، وكانت لفتة ذكية من يحيى حقي حين ضم سنة ١٩٥٥ هذه القصص في مجموعة ان يبتكر لها عنوان « دماء وطين » ، فهو عنوان دقيق ومعبر يجمع السبب (الطين أو البيئة) والمسبب (الدماء والعادات) .

واذا كانت هناك محاولات لتصوير نماذج من شخصيات فردية شعبية فاننا لا نجد اهتماما كبيرا من الرواد بتصوير الشخصية المعنوية للامة في مرحلة حرجة بهرت فيها بالحضارة الاوروبية المتفوقة ، فعشيت أبصار فريق من ابنائها ، واذا بهم يتعلقون بهذه الحضارة ويولعون بتقليد « الغالب » تقليدا اضاع شخصياتهم وجعلهم يغتربون بأسرهم الى أجواء أجنبية ، ويحاولون ان يتشبهوا بالاجانب في العادات والتقاليد وانماط السلوك والنظرة التربوية .

وكنا نود في مستهل هذا القرن حين أخذت النهضة تدعو الى ابراز شخصية مصرية في السياسة والاقتصاد والفنون والآداب ، ان يهتم القاص بهذا الجانب الحيوي ، فيصور مثلا ازدواج الشخصية المصرية وصراعها بين بيئة نمت فيها وبيئة ترنو اليها ، ولكننا لا نجد من يتنبه لهذا الموضوع – الذي هو مفتاح الصراع في تاريخنا الحديث – سوى الاستاذ محمود طاهر لاشين في قصته « الوطواط » (١٩٢٥) والدكتور طه حسين في « أديب » (١٩٣٤) والاستاذ توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق » (١٩٣٨) .

« فعايدة » في قصة « الوطواط » من اب مصري وأم اجنبية ، نشأت نشأة أوروبية « حتى لا يستطيع من يراها مهما كانت فطنته الا ان يؤكد بأنها لا تمت الى المصرية بشيء » فحدث انفصام بينها وبين بيئتها وجعلت تتعالى على أقاربها وتتضجر من حديثهم وتعيش في عالمها الخاص ، فانصرف عنها الشبان واستيقظت على مأساتها التي لخصتها في ثورة احتجاج على ابيها « أوتعرف الوطواط ، لقد ابت الحيوانات أن تعده منها لان له أجنحة كالطيور ، وابت الطيور أن تعده منها لانه يرضع صغاره كالحيوانات .. هذه هي حقيقة مركزي ، فلا المصريون يعدونني منهم ، ولا الغربيون ينظرون الي كواحدة منهم .. فانظر يا أبت اي مركز تعس أنا فيه » .

وحاول « أديب » أن يتنكر لبيئته وان يتخلص من آثارها ، فطلق حميدة وسافر الى باريس واحب «الين» ، ولكنه لم يستطع أن يتخلص من جذوره ، فتحطم واصيب بما يشبه الجنون ، وعاد الى مصر والى حميدة .

ومحسن – الذي تمرد صغيرا على تسلط أمه التركية – يسافر الى باريس ، وهناك يحب « سوزي » حبا شرقيا فيه الاخلاص وفيه الحرارة ، ولكنها تلعب بعواطفه وتتخذه وسيلة لاستعادة حبيبها « هنري » ، وهنا يثور عليها وعلى أوروبا بوجه العموم ويدعو الشرق الى التمسك بذاته والايمان برسالته .

ولكن عايدة واديب ومحسن امثلة فردية ومأساتهم ذاتية ، لا تصل الى حد التعبير عن مأساة الامة في هذه الفترة ، وبقيت قصة الشعب الذي « تتجاذبه اهواء القديم والحديث » ، على حد قول ابراهيم المصري ، ناقصة لم يستطع احد من الرواد كتابتها .

القاهرة — **عبد الحميد ابراهيم**

---

(٢٩) المرجع السابق ، ص ٩٩

آداموف: الكاتب وعذاب العصر

بقلم يوسف عبد المسيح ثروة

ارتور آداموف (١٩٠٨ – ١٩٧٠) قاص وكاتب مسرحي فرنسي ، ارمني الاصل ، روسي المنشأ ، ولد في كلوسفودسك بقفقاسيا ، وهاجر مع اسرته الى فرنسا ، في نعومة اظفاره . وعند اندلاع الحرب العالمية الاولى ، كان – ضمن اسرته – في المانيا . ومن هناك ذهب الى سويسرا حيث استقر في جنيف لمدة من الزمن . ثم عاد الى باريس سنة ١٩٢٨ وهناك انخرط في حلقات السرياليين وصادق الشاعر الفرنسي المعروف بول ايلوار (١) . ومن سنة ١٩٣٨ الى ١٩٤٣ انغمر في كتابة مؤلفه المرعب (الاعتراف) وهو يتألف من عدة حلقات اهمها (باريس ١٩٣٨) و(باريس ١٩٣٩) وهذا الكتاب حلقة وصل بين الادبين الوجودي وادب اللامعقول . وهو يعرض بصورة مكشوفة رهيبة مأزق الفرد في المجتمع الاوروبي ، من وجهة نظر ميتافيزيقية، ويبرز عزلة الانسان في هذا المجتمع ، في العالم ، وعزلة العالم في هذا الكون الرهيب المخيف ، ويتعرض الى فجيعة الانفصام بين الانسان وبين من يحيط به وما يحيط به ، من جنس الانسان وجنس الاشياء. وهذا الانفصام الفاجع يكون خلفية (الاعتراف) في حركة كل فقرة من فقراته ، وفي نأمة كل وتر من اوتار وجود ارتور الوجداني .

الغربة والابتعاد ، الانفصال والانفصام ، الفجيعة ، الانبهار والدهش ، الهروب الى الذات والرجوع الى الواقع ، والمداورة مع النفس ، والمناورة بين الذات المعذبة ، وذات المجتمع المعذب ، تيار التمرد وجزر الخمود والاستسلام كل هذه الامور تتمطى وتنكمش في نفس ارتور لتزيد في عذابه ، وتطيل من امد تجرعه لهذا العذاب . ارتور يجد شيئا في الحياة لا يمكن تفهمه او فهمه او ادراكه ، شيئا غريبا مثيرا كل الاثارة ، يجمع بين النقائض وبين الاضداد ، يفتت ويلم الشعث ، يبعثر ويركب ، يبني ويهدم بغير منطق او تفكير او رأي او تدبير ، او خطة او اسلوب عمل، او هدف او غاية ، يجد شيئا مرتبكا كل الارتباك ، وجودا متسما بكلمة الوجود قسرا ، كل شيء فيه لا يدل على شيء ولا يعني شيئا ، ومن اجل ذلك فهو – في اوله كما في اخره – خط دائري يتحرك حول نفسه ، بصورة آلية عنيفة تارة ، هادئة تارة ، جامدة ميتة تارة اخرى . والجمود والموت منطوقان متقاربان لكنهما متباعدان عن منطوق الحركة ، فكيف بهما يصفان تلك الحركة ؟ انهما يصفان تلك الحركة ، تلك الحياة ، تلك الفورة الكاربونية لان الوجود لا يعرف للحركة مفهوما غير التبعية الامينة للفناء والفناء جمود بل هو موت ، ومن هنا ، فان التقدير الصحيح للوجود لا يمكن ان ينحصر في حركة هذا الوجود ، بل في مواته، واندثاره المستمر وتطفل الحياة عليه ، بنزوة من نزوات الطبيعة العجيبة ، برفسة من رفساتها اللامعقولة ، اللامفهومة ، التي تفتقر الى الجدوى ، افتقار الاخيرة الى معنى .. وعندما تنفصل المادة ، مادة الوجود ، عن الحركة ، يصبح الوجود فرضا غير معقول ، غير قابل للادراك والتصور .. وهذه السكونية هي التي تجعل ارتور يرتجف من الوجود ومن دلالة انتسابه اليه ، ومن ضريبة بقائه فيه سجينا في ذات نفسه ، يحيط به الرعب من كل جانب ، وبتعث فيه الخوف كل المشاعر المتهافتة المهزوزة ، المريضة ، المسحوقة . ارتور لا يعرف من الوجود غير وجوده ، هو بالذات ، كينونته المحضة ، الصرف ،انبثاقه الذاتي من خواء العدم . ولا يعرف ظاهرة لنفسه غير ظاهرة العذاب، وهو يفتقر كل الافتقار لمعرفة ذاته . كل ما يعرفه عن هذا العذاب هو وجود تشويه وانفصال في اساس هذه النفس ولذلك فهو يقول :« اعرف قبل كل شيء اني موجود . لكن من أنا ؟ كل ما اعرف عن نفسي اني اتعذب . واذا كنت اتعذب فلأن في اساس نفسي تشويها وانفصالا » (٢) ان الانفصال حقيقة واقعة ، امر راهن لا يعتوره الشك ولا ينتابه الريب ، الا ان الانفصال عملية ابتعاد عن شيء ما ، فما هو هذا الشيء ؟ هنا يقف فكر ارتور حائرا يائسا قانطا ، لا يعرف ان يسمي الاشياء باسمائها . انه يقول : « انا منفصل . منفصل من ماذا ؟ لا اقدر ان اسمي ذلك الشيء. انه يشعر شعورا عميقا بالاغتراب، بالزمن الجاثم عليه ، « يجمع قوته المظلمة ، بالمادة السائلة المهولة، بالمرض النفسي » يجريان الاحداث جريانا يجعله يحس نفسه وكأنه جزء لا يتجزأ من (كائن مركزي عظيم لا يمكن ادراكه) ومن اجل ان نلم بشيء من اهمية هذا الكائن بالقياس الى نفس ارتور لا بد ان نستمع اليه وهو يتحدث عنه .

« وحش هائل يتغلغل في ويتخطاني ، (وحش) في داخلي وفي الخارج . رعب يأخذ بتلابيبي ويطوقني » . فماذا يفعل ارتور من اجل الخلاص من هذا الوحش ؟

يجيب ارتور عن هذا السؤال بقوله : « النجاة في الكتابة ،من اجل ان اشعر الناس بهذا الرعب ، لكيلا اظل اشعر به وحيدا وهكذا فالكتابة وحدها ، هي طريق التنفيس الضروري لهذه النفس المعذبة

١ – اعتمدنا في معلومات سيرة اداموف على كتاب (مسرح اللامعقول)لمارتن ايسلن ترجمة .ي.ع. ثروة

٢ – مسرح اللامعقول : مارتن ايسلن .

ألتي لا ترى في العالم غير كابوس هائل مرعب يتلاعب بالذات في مكايدة وخسة ودناءة ، يحملها حملا على الابتعاد عن الواقع ، والتعلق بالاحلام ، والخروج من دائرة الحياة الرتيبة ، ذلك لان « الحلم هو الحركة العظيمة للروح في الليل » وكيف لا يلوذ بالحلم ، وقد انتفت الجدوى من الايمان الغيبي باسره ، فضاعت معاني الاشياء، واصاب المرض كل شيء حتى الكلمات والناس سواء بسواء . وانتشر المرض انتشار الوباء ، الى حد لم يكن في الحسبان قط . فلم يبق لارتور من مجال غير الفرار بجلده ، بكيانه العاري الى منطقة الظلال، الى العصاب ، حيث غسق الروح ، والرجفة الانفصامية التي تهدد النفس دائما بالجنون بين الحين والحين .

العصاب الذي يتصوره أرتور تصورا خاصا ، حتى انه يعده في الحلقة الثانية من (الاعتراف) (باريس سنة ١٩٣٩) علامة لا فكاك منها بين الخاص والعام ، باعتبار الخاص تعبيرا رمزيا عن العام، على اساس ان عمل الكاتب يتلخص في « نبذ المفاهيم المهترئة والمجردات الجافة التي تغتصب آثار الاسماء القديمة الميتة » . ومن ثم فان انحطاط اللغة وضياع معنى العالم ومرضه وفقدان الاحساس بالمقدسات وتلاشي الايمان واختفاء الشعائر والاساطير المقدسة جعلت الكاتب يواجه نفسه مواجهة عارية ، مواجهة جديدة كل الجدة، باعتبار وجوده وجودا مناقضا لهذا العالم ، عالم اللغة الجوفاء والتاريخ المصمت ، والحضارة الميتة ، ومن هنا كان انعزال الانسان امرا لا مفر منه . وكان تمزيق جلد الانسان ، الجلد الميت ، والتعري التام قضية اساسية من قضايا الانسان المعاصر - في فترة انحداره وانحداره ، وبحثه العابث عن مجالات الخلاص في الذات من طريق الاعتراف المأساوي ، العادي ، الذي لا رحمة فيه والى ذلك اشار مارتن ايسلن بقوله :« قراءة هذا الكتاب ترينا ذهنا يضع الاسس لخلاصها من خلال البحث الذاتي والاعتراف القاسي بمآزقها » (٣)

وطبيعي ان يكون هذا البحث وهذا الاعتراف على مستوى فظيع من التشاؤم ، فالبحث في الذات وتسجيل هذا البحث بامانة وصدق من طريق الاعتراف يسمحان لنا ان نقرن هذا البحث بالتشاؤم لان عوامل التشاؤم متوفرة بكثرة في نفسية ارتور باعتبار هذه العوامل ترسبات منطقية لحياته المعذبة ، حياة المنفى والعزلة والانفراد والى هذه الحقيقة الصادقة المحرقة يشير اداموف بقوله :« نتهم بالتشاؤم موقف واحد من عدة مواقف ، كأن الانسان قادر على الخيار بين التفاؤل والتشاؤم (٤) ومعنى ذلك ان التشاؤم امر مفروغ منه ، لانه هو الواقع العياني المشخص الوحيد ، الذي لا مفر منه ولا محيص ، في ازمة العصر الذي هو حصيلة العصور ، الازمة التي يعتبرها اداموف ازمة دينية اساسا ، مسألة مصيرية صرفا .

ذلك بان عزلة الانسان وفقدان الاتصال بالاخرين ، الذين يعدهم سارتر (الجحيم) يحملان الانسان على ان ينكفيء على نفسه ،فيضرب في بيدائها ومتاهتها ، وينغمس في اعماقها ومساربها واغوارها ، فيغدو وجوده عبئا ينوء بحمله ، وعذابا يمزق انياط قلبه ، وكابوسا مرعبا من الاحلام ، لا يكاد يرتفع عن صدره ، آونة ، حتى يعود ليجثم عليه آونة اخرى ، بكل قسوته وبطشه ووحشيته .

ومسألة الاحلام هذه لها دور مهم في مسرح اداموف ، واذا كنا نعلم ان كاتبنا قد تأثر اشد التأثر بمسرحية (حلم) لستريندبرغ ، ذلك الكاتب السويدي ، ذي العينين المجنونتين ، الذي دوخ العالم المسرحي ، وما كان من استعداد أرتور لهذا التأثير ، بسبب نفسيته القلقة ، وروحه الهائمة ، وعطشه اللاهب لتمييز الحقيقة ، صح لنا ان نستنتج من ذلك كله النتائج المترتبة ونستخلص الاراء المؤتلفة مع هذه النتائج . ومما لا بد من الالماع اليه في هذا الشأن :ان الكاتب يرى العالم رؤية سوداوية سوداء ، العالم ليس اكثر من مسخرة

٣و٤ - مسرح اللامعقول : مارتن ايسلن .

تستحق الاتهام والاستنكار والادانة ، العالم مريض اشد ما يكون المرض قرفا وابعث ما يكون على الاشمئزاز والتقزز ،وهذا ما نجده واضحا في قوله : « حين أتهم العالم الذي يحيط بي، حين اندد به ، فلانه ليس اكثر من مسخرة ، غير ان المرض الذي اعترف به هو اكثر من مسخرة » (٥) . واذا كانت صورة العالم كذلك - في نظر اداموف - فمن المنطقي ان تكون ظاهرة الحياة نفسها ظاهرة مرعبة مميتة ،وهذا ما يؤكده كاتبنا بقوله : « في هذه الحياة، ذات الظروف الاساسية المرعبة ، حيث تتكرر المواقف المميتة نفسها ، كل ما نستطيع فعله هو تحطيم الخبيئة » (٦) . وبما ان العالم عالمان مرئي وغير مرئي - على ما يذهب اليه اداموف ،فان المسرحية يجب ان تكون نقطة تلاق بين هذين العالمين ، الامر الذي لا يمكن تحقيقه الا في عالم الاحلام ... وهذا ما فعله اداموف منذ شروعه في الكتابة المسرحية ، في اواخر الحرب العالمية الثانية وركز عليه تركيزا في مسرحيته (الاستاذ تاران) .

وقبل ان نتناول بالتحليل (الاستاذ تاران) التي تعد من اهم مسرحيات عالم العبث واللامعقول - على رأي النقاد ، لا مندوحة من الاشارة العابرة لبعض من مسرحياته المعروفة . ومن تلك المسرحيات (التنديد : Parodie) وفيها تتمزق اواصر العقدة ،وتتفتت اللغة ، وتضيع معالم الشخوص ، ويتجرد المسرح من الدوافع النفسية والعوامل المتصلة بهذه الدوافع والحوافز ، وتنعزل الشخوص ، انعزالا تاما ، بالعجز الذي يرين على انفسهم ، وعدم قدرتهم على الاتصال ، وحلول الايماءات محل الكلمات ... ومن اجل ان يزيد اداموف من شمولية الخواء ينتزع الاسماء من شخوصه ، فتحل الحروف او الوظائف الموهومة محل الاسماء الاعتيادية ، ف (ن) والموظف والصحفي الخ ينتظرون مجيء « للي » البغي الخالدة التي لا تفعل شيئا من اجل هؤلاء التاعسين الذين يتمرغون في تعاستهم ويسيرون في كل الاتجاهات ،في حركة آلية تحيط بهم الحيرة من كل جانب . ويلفهم جو الكابوس الذي يذكرنا بكتاب اداموف (الاعتراف) و « الحاجة القاسية الى التألم والى السقوط والى تعفير الوجه في التراب امام كل شيء »(٧) ويشدنا به في تذكير واضح بعالم اداموف العالم الذي يتحدث عنه بقوله :

«هذا هو العالم الذي يطوق ذهني ويسجنه » . لقد حاول ان يؤمن بالخلاص ، ولكنه سرعان ما يسقط دون ذلك الخلاص ،بعدما تبينت له حقيقة ذلك الوهم . ها هو ذا يتحدث عن ذلك الخلاص الاسطوري بقوله :« لقد حدث لي احيانا ان آمنت بخلاصي منه (يقصد العالم) ، ولكني سرعان ما تبينت الطبيعة الوهمية لمثل تلك الحرية . وتشتد وطأة الاحلام في هذه المسرحية ، بتبادل الادوار بسرعة غير منطقية (غير مبررة) بحيث تصبح حركات ميكانيكية خالية من المعنى ، مما يدل على انفصالها انفصالا فاجعا عن الحياة ،وهو المقصد الرئيسي من مقاصد آداموف ، ذلك انه يحمل الحياة محمل الحلم ، وهنا نجد تأثير ستريندبرغ بارزا ، ولو بصورة عفوية، غير متجانسة مع مفهوم الحلم لدى ستريندبرغ ، ذلك المفهوم الميتافيزيقي المعلوم . وعلى ذلك فان اداموف لم يفعل شيئا - في مسرحيته هذه - غير مواجهتنا بجو من الارتباك والآلية والفشاوة .

أما مسرحية « الاجتياح » فاننا نجد فيها نوعا من الارتباط ، تحديدا للارتباك ، يتمثل في الاواصر التي تجمع بين الافراد المنعزلين، الذين يحاولون جاهدين فك حروف كتاب غريب ، اوصى بفكه كاتب اسمه جان ، ولكن مسودات ذلك الكتاب تظل عصية لا تريد أن تنحل، ويظل هؤلاء الافراد المنعزلون عاجزين عن فعل أي شيء حيال ذلك الكتاب العاصي المستعصي . الامر الذي يدفع بهم الى مزيد من

٥و٦ - مسرح اللامعقول : مارتن ايسلن .

٧ - مسرح الطليعة : ل.ك. برونكو : ترجمة : يوسف اسكندر .

الارتباك والتشوش ، الى المزيد من التشبث والتشوف . تتناوبهم الحيرة وتختطفهم المنون الواحد تلو الآخر من غير الوصول الى نتيجة ما . وهكذا تستمر المسرحية تدور في حلم كبير لا يمكن ان يتحقق . ومن عالم الحلم هذا ينحدر آداموف الى مشارف الحياة النفسية بمسرحيته (المناورة الكبرى والمناورة الصغرى) ، ومضمونها يتحدد في فشل الانسان الثوري في تحطيم الارهاب السياسي ، لان كل سلطة ـ في النهاية ـ لا بد ان تستند الى قوة الارهاب . القوة التي تفتك بالبطل « المجاهد » كما تفتك بـ « الرجل المشوه » : الاول ينتهي الى الخيبة والاخفاق ، وتضيع كل جهود نضاله هباء ، لان النضال لا يمكن ان ينتهي الا الى الفشل المحتم ، كما لا يمكن أن تنتهي سلبية الثاني الا الى المصير الذي انتهى اليه مصير الاول ، ذلك ان « الفشل مكتوب في مكان ما لكل فعل بشري » . وسبب هذا الفشل الذي يواكب الانسان فيما ينوي أن يفعل وفيما يفعل سلبا وايجابا ، هو الحصيلة الحاسمة لكل عمل انساني ، مهما لمع بريقه ، ومهما تغيرت الاحوال وتبدلت الامور ، فظاهرة الفساد تسري في الثورة نفسها كما تسري في المجتمع الذي تحاول الثورة نقله من صعيد الى آخر ، وقلبه رأسا على عقب ، وعلة هذا الفساد تكمن في عدم ادراك الانسان للوضع الانساني المريض اساسا ، والذي لا يمكن معالجته لان كل معالجة له هي تمهيد لانتكاسته ، هي محاولة لجره الى هوة تعاسته ، بعد أن يتصور ان في قدرته الخروج منها ، ولو بصورة موهومة . مع العلم ان « البرهان الممل على ان المرء مهما فعل فلا بد مهزوم » تبقى هي المقولة الصادقة الوحيدة وتبقى كل المحاولات اليائسة التي يبذلها الانسان لتجاوز هذه المقولة المرعبة غير ذات جدوى ، لان اليأس لا بد أن يبددها ، ولان الاخفاق ، اذا لم يستطع اليأس ان يبددها ، لا بد ان يترصدها ، ليصيب منها مقتلا .. فيرديها .. ومن هنا نجد ثورة « المجاهد » تنقلب عليه ، فالمفاسد التي اقتلعتها الثورة ، لا تلبث ان تنقلب الى مفاسد جديدة ، واو باسلوب آخر ، وطراز مغاير . كما تنزع الحياة الجديدة ، بظروفها الخاصة ، أطراف « المشوه » على الرغم من وجود « آلام » الميتافيزيقية ، التي تحاول أن تتظاهر بالعطف على وليدها . وهكذا ينتهي مصير البطلين بالاخفاق ، كأن الاخفاق هو القدر المكتوب على جبين الانسان ، دلالة عملية على ان كل محاولة انسانية لتخطي العالم الراهن ، محاولة عقيمة .

ومن ثم فان مسرحيات آداموف الاولى لا تمتاز بشيء امتيازها بالعدمية المطلقة ، بسرابية شخوصها وتبسيطها ، و « رمزية المواقف » وتجنب حركة الاحداث ، وازدراء التشخيص وسلبية القدرة الانسانية ، وميكانيكيتها وعدم استطاعتها على التواصل ، والى كل هذه الميزات اوبالحري التحديدات أشار برونكو بقوله : « رفض آداموف حركة الاحداث ... وازدرى التشخيص وقصر الحوار على اداء دور ثانوي في عاله الذي نادرا ما يقول فيه الاشخاص ما يريدون قوله ، ولا يتيسر لهم التواصل ابدا » (٨) .

ومن ثم ، كان لجولات اداموف العقلية ، تأثيراتها غير المعقولة في المسرح الحديث بسبب من عدميتها الخشنة ، غير ان المشاعر التي قدمها ـ في مجالات المسرح ـ كانت من الشحوب والبهاتة بحيث ظلت تتلمس طريقها الى قلوب الناس ، من غير جدوى ، لانها كانت تمثل شخوصا ، ليس لهم من عمل غير ملء خشبة المسرح ، أي خلق تجسيمات مسرحية (بصرية) اعتقادا منه ان ملء الحيز المسرحي هو الشرط الاساسي لكل عمل مسرحي متكامل ، وظنا منه « بأن المسرحية تتجاوز الادب وانها لن تكون مسرحية الا اذا عرضت على خشب المنصة أمام النظارة » ، وفي ذلك ما فيه من احتجاج على (المسرح النفسي التقليدي) وانكار « لبعض العناصر الجوهرية التي تميز المسرح من سائر الفنون » الامر الذي دفع بالجمهور الى أن ينفض بالتدريج عن مسرح اداموف ، في بواكير أعماله .

أما « الاستاذ تاران » ، المسرحية التي هزت الاوساط الادبية والفنية ، فتمتاز بجو غريب من الاحلام ، يتراوح بين العالم اللامرئي والعالم المرئي ، فدعوة الاستاذ الى بلجيكا لالقاء المحاضرات في محل الاستاذ مينار نفطي المسرحية بغلالة شفافة ، يمكن ان تكون حقيقة واقعة ، أو حلما من الاحلام ، يمكن ان تكون دلالة على واقع معين ، او على خيال مجنح لا علاقة له بالواقع قطعا .

ففي المشهد الاول يبدو لنا الاستاذ تاران في مركز الشرطة ، متهما بالتعري غير المحتشم على حافة احدى البحيرات . عري الاستاذ الزري يحمله على الركض ، ربما فعل ذلك لانه لم يتوقع رؤية الاطفال الذين أحاطوا به ، أو لعله لم يفعل شيئا من ذلك ، فمظهره الهادىء الرزين لا يدل على ذلك مطلقا . ان الاستاذ شخصية معروفة ، فمن عجب الا يعرفه مفتش البوليس . انه قد كان ألقى العديد من المحاضرات في الخارج ولا سيما في بلجيكا ، وقد نالت تلك المحاضرات ما تستحقه من نجاح مدو . فلماذا يريد المفتش أن يقدم تقريرا عن الاستاذ ؟ الا يعني ذلك تهديدا لعمل الاستاذ ومصيره ؟ ان الاستاذ له ملء الثقة في نفسه ومصداق ذلك انه يستغرب كل الاستغراب عندما يجد السادة الذين يترددون على غرفة المفتش لا يعيرونه التفاتهم . ومن اجل ذلك لا يجد حرجا في أن يتعقب هؤلاء السادة بقوله : « لكن ، أيها السادة ، انكم لا تستطيعون أن تتعرفوا بي ، هذا مستحيل .. انا الاستاذ تاران » . وحين يرفض أي من هؤلاء أن يعرفه أو يتذكره أو يخطر له على بال يعود الاستاذ الى المفتش ليعرفه بنفسه ويفرض وجوده عليه . الاستاذ لا يدرك معنى هذا التجاهل ، انه يخاطب المفتش بما يعتمل في نفسه فيقول : « أنا لا أفهم الامر . فبغض النظر عما نلته من تكريمات ، وبغض النظر عن عملي .. لي وجه لا يمكنك أن تنساه أبدا لو رأيته مرة واحدة وحسب » . ومع ذلك فالاستاذ مغبون ، مطموس الحقوق في وطنه ، والمشاكل التي تهمه لا يقدرها أبناء وطنه حق قدرها ، وانما يقدرها الذين لا ينتسبون الى وطنه ، هؤلاء وحدهم هم الذين يهتمون بها الاهتمام اللائق . غير ان الذي ذهب اليه الاستاذ ، كان بعيدا عن الواقع ، فقد دهشت المرأة الرشيقة التي وجدت نفسها فجأة في حضرة الاستاذ بحيث قالت منعجبة مبهورة : « حضرت في الاسبوع الماضي محاضرة أثارتني أشد الاثارة » . وعند ملاحظتها الاستاذ تاران ، استمرت قائلة : « ولكني لست حالمة . انه هو .. الاستاذ ، لم أكن أجسر قط أن أحظى بما حظيت به » . ومن أجل أن يكون لهذه الحظوة ما يبررها ، يتقدم الاستاذ تاران الى أصدقائها لا باسمه المعروف بل باسم الاستاذ مينار الذي يحسن تاران الظن به وبمعارفه وعلمه ، والذي هو بدوره يكن له أعظم الاحترام والتقدير . وبينما الاستاذ يمضي في استطراده ، يجد نفسه وحيدا ، في غرفة المفتش ، لان جميع المترددين على غرفة المفتش ، قد غادروها ، فكيف غادروها من غير أن يراهم أحد ، ومن غير أن يوقع على افادته ؟ الاستاذ لا يفهم شيئا عما جرى ويجري حوله ، وكيف يستطيع ان يفهم شيئا وهو بعيد عن منطق الاشياء ؟

أما المشهد الثاني ، فيبدو فيه الاستاذ في فندق من الفنادق ، ليس له من هم غير ارتقاء السلم والنزول منه . لا أحد ، في الادارة ، فقد ذهبت المديرة لتتمشى ، وظل هو وحده بانتظار الضيوف لاستقبالهم والترحيب بهم . وبينما هو كذلك اذا باثنين من افراد الشرطة يتساءلان عن رجل اسمه تاران ، مجهول الوظيفة والمهنة ، تاران يرى في ذلك الاغفال ما يثيره ويزعجه ، لان في ذلك نكرانا لهويته . ومن أجل ذلك يتساءل مغتاظا : « .. كيف يمكن أن أكون متأكدا من انني

---

٨ ـ المسرح الطليعي : ليونارد كابل برونكو : ترجمة يوسف اسكندر .

الرجل الذي تبحثان عنه ؟ كيف يمكن ان يكون تاران هو نفسه الاستاذ تاران ؟ » . ومع ذلك يصر الشرطيان على انه هو نفسه تاران المذكور في أمر الاستدعاء ، بتهمة ترك أوراق في احدى الحجرات الخصوصية على ساحل البحيرة ، غير ان تاران يرفض هذه التهمة رفضا شديدا ، لسبب بسيط هو انه لم يكن يملك نقودا ليستأجر حجرة على الساحل، لانه كان ينسى نقوده في البيت دائما كلما كان يذهب الى الساحل للاستحمام في البحيرة ، ولم تكن المرة الاخيرة شذوذا لقاعدة النسيان : ولكن ماذا لو تذكر مكان نقوده ، ألا يستطيع العودة الى البيت ليجلبها معه ؟ هذه الخاطرة تنحدر على لسان الاستاذ فيلفظها أمام الشرطيين على استحياء ، ثم يعود ليناقض هذه الخاطرة فيقول : « ولكني لا اقدر ، لم أكن قادرا على ذلك قط . انني لا أملك القوة التي تمكنني من أن أرجع القهقرى في الطريق التي سلكتها ولو مرة واحدة ، لارى تفاصيل تلك الطريق من جديد .. فضلا عن انني أكره المشي . لانني لا أستطيع أن أظل متعلقا بعملي وأنا أمشي » . وبينما الاستاذ مشغول بالاجابة عن بعض أسئلة الشرطيين ، تدخل مديرة الفندق ، ويخرج الشرطيان في غفلة من الاستاذ ، ليجد نفسه في مواجهة المديرة التي تعرض له خارطة مطعم احدى السفن ، وفيها مكان محجوز للاستاذ تاران . أمر غريب حقا ، المكان المحجوز يقع قرب الربان ، أهم شخصية في السفينة ، مما يدل على أهمية تاران وبعد الرحلة . أما كيف حدث ذلك فتاران لا يتذكره مطلقا . وهنا تتدخل « جين » احدى المطلعات على شؤون تاران لتشرح الامر له . فربما اشترى البطاقة يوم كان متعبا ، جراء عمله المرهق . فها هوذا وقد خف تعبه ، فنسي انه اشترى تلك البطاقة . ومع ذلك فها هي رسالة تحملها جين اليه ، على ظرفها صورة تمثال تعلوه عبارة : « منطقة الاستقلال » وتحته طابع الاسد الملكي البلجيكي . ومن أجل ألا ينسى تاران أستاذيته ، تعود جين الى ذكر محاضراته الطويلة ، التي كان الاستاذ يلقيها من غير ملل ، وبنفس لا ينقطع على الرغم من اخلاء الطلبة لقاعة المحاضرات تباعا . جين تذكر ذلك جيدا ، وتذكر الاستاذ ببعض النقاط التي كانت تهتم بها ، لو انه طورها بدقة اشد، وبشيء من الامانة أكثر . لو اكتفت جين بهذه الملاحظات لهان الخطب ، غير انها توضح تلك الملاحظات بقولها : « .. ان الاراء التي تعبر عنها تذكرني كثيرا باراء الاستاذ مينار ولكن كيف بفاضيت عن ذكر الشواهد التي اعتمدتها وكأنها نتيجة بحثك الشخصي . ان هذا تكرار لعمل نعرفه جميعا ونعجب به .. » . وعند هذا الحد ، يثور الاستاذ لكرامته فيقول : « ليس هذا صحيحا .. هذا ليس صحيحا . نحن نملك الافكار نفسها في اللحظة نفسها . هذه امور تحدث ، وهي لا تحدث للمرة الاولى » . ومن أجل أن تبرهن جين ان هذا الامر يحدث للمرة الاولى تقرأ له رسالة عميد الجامعة التي فيها يرفض خدمات الاستاذ تاران ، لانه لم يكن غير أستاذ مزيف ، كان لا يكتفي بسرقة آراء الاستاذ مينار ، بل يسرق حتى عويناته ، بتقليده له ، في كل تصرف ، وفي كل عمل ، ها هو ذا يبدو على حقيقته ، فينهار على كرسيه ، منكفئا على نفسه بعد افتضاح زيفه ، وانكشاف حاله . مسكين الاستاذ تاران ، لقد أصابه سهم الحقيقة فارداه قتيلا ...

فماذا نستخلص من شخصية الاستاذ تاران ؟ ان خير ما نستخلصه هو قول مارتن ايسلن : « بطل » الاستاذ تاران « انسان بحاثة نشط ، ونصاب مكار ، مواطن محترم ومراء متظاهر ، ونموذج للرجل العملي المتفائل ، والمتشائم الكسول المحطم لذاته ، كل ذلك في الوقت نفسه » (٩) . وهذا يعني ان آداموف ـ من طريق « الاستاذ تاران » ـ قد تمكن أن يشق له سبيلا جديدة ، لخلق شخوص جديدة ، تتجسد في مواقف متناقضة ، من غير ان تفقد شيئا من معالم شخصيتها الاصيلة ، بدلا من الاهتمام بمواصفات المسرح النفسي المعتادة ، التي تستند الى تعبيرات تخطيطية لا الى تكوينات نفسية كاملة شاملة .

أما مسرحية « بنغ بونغ » التي تعد احدى روائع مسرح اللامعقول، فتمتاز بجو آلي خاص ، وحياة رتيبة مرعبة ، وهي مع رتابتها تخلب لب البطلين فكتور ، طالب الطب ، وارثر ، طالب الفن . لان فيها يجدان ما لم يجداه في حياتهما الخاصة من متعة وجاذبية وامل . وهذا التناقض بين الرتابة والجاذبية تناقض قد يكون مؤلما بالقياس الى البطلين أول وهلة ، ولكنه تناقض أساسي في حياتهما ، ومن هذا التناقض ينبعث عنصر التغريب الذي يحل الآلية محل مرونة الحياة ، فالطالبان ـ بعد أن عجزا عن التكيف بحياتهما السابقة يجدان في عمل الآلة الصماء ما يعوضهما عن حياتهما الماضية الخاسرة . انهما يتخيلان مستقبلا مشرقا في كرة الحظ التي يضعان فيها كل ما يملكان من أمل ونقود . يتصوران خيبتهما ـ من طريق الآلة ـ نجاحا لا بد له أن يتحقق . وبحلول الآلة محل الحياة الاعتيادية المبتذلة ، تصبح الآلة نفسها غرضا ووسيلة في الوقت نفسه ، ومع ان تفاهة هذه الآلة وما يكتنفها من جهد ضائع ، وهدف صبياني مبعثر للحياة ، فان هذا « الشيء » يحول كلا من هذين الانسانين المعذبين المنهوكين الى شيئين تابعين له ، بل ذيلين لا ينفصمان من هذا الغول . واذا كان الجهد الانساني ـ على حسب رأي اداموف ـ لا يمكن الا ان ينتهي الى العبث ـ قبل أن يتحول ذلك التحول الذي نقله من عالم العبث واللامعقول الى عالم الفكر الاجتماعي الثوري ـ فان « بنغ بونغ » استطاعت أن تجعل من الآلة قوة جبارة ، ساحرة ، جذابة ، من أجل أن تغوي فكتور وارثر اغواء شديدا ، فتجعلهما يؤمنان بما لا يستطيعا الايمان به من قبل . يؤمنان بالسطوة والمال والقدرة على الاستحواذ على المرأة . والغريب ـ في المسألة ـ ان هذه الطاقة الحية انبعثت من الآلة التي كان المفروض فيها ان تمثل آلية الحياة المعاصرة وخواءها من كل معنى ، وتجردها التام من كل هدف .

وبذلك استطاع اداموف أن يخلق شخوصا تعمل ومواقف تتحرك . والى هذا الامر الغريب المتناقض يشير اداموف بقوله : « هذا الاسلوب الخاص .. انقذني . فعلي حين كنت ـ كالعادة ـ متمكنا من ان أعرض تماثل المصير الانساني .. وجدت نفسي (فجاة) حرا لان أجعل الشخوص تعمل ، لان اخلق مواقف » (١٠) اي ان الشخوص والمواقف انبعثت من بين انامل اداموف لتجد لها مجالا في الحياة ، وقوة طافحة في ذلك المجال . فكيف حدث ذلك ؟ حدث ذلك لان اداموف نجح في أن يربط بين وجود الآلة ووجود المجتمع الذي تمثله هذه الآلة في وحدة منسجمة كل الانسجام ، ومن هنا خلق التماثل التام بين الحياة وبين هذه الآلة . وسواء أكانت هذه الآلة تمثل نظاما اجتماعيا معينا ام مطلق الحياة بمعناها العبثي التافه السقيم ، فان الذي يجلب النظر في هذه الآلة قدرتها العجيبة على امتصاص نقمة البطلين وسخطهما وقدرتهما الحركية خارج نطاقها وبمعزل عنها . ومن هنا نجد الاندماج بين شخصيتي البطلين وشخصية الآلة تاما ، بحيث تصبح الآلة تجسيدا عجيبا لشخصيتي فكتور وارثر . واذا غضضنا النظر عن شخصية العاملة ، التي تبدو باهتة بالقياس الى شخصيات الآلة والبطلين ، فان العنصر الانساني يكاد يتلاشى في المجموعة كلها بتلاشيه المطلق في الآلة بحيث تضيع سماته كلية في حركة الآلة التي تتململ في رتابة مقيتة وجو متثائب . ان هذه الآلة تعبر تعبيرا دقيقا عن شخصيتي البطلين الحساسين اللذين لم يعودا ينظران الى العالم غير نظرة ابن منتصف القرن العشرين ، العالم الذي فقد هويته ومعناه ، بفقدانه لروحه ، وهكذا انقلب الى آلة كبيرة مخيفة ، غير معقولة ، عسيرة الادراك ، غريبة الوجود . ذلك بأن « اليقينيات السابقة تحللت وتلاشت ، كما انهارت كل الاسس المتينة التي كانت تبعث على الامل

(٩ و ١٠) مسرح اللامعقول : مارتن ايسلن .

والتفاؤل » (١١) . وهكذا « وجد الانسان نفسه أمام كون مرعب ، لا منطقي ، أو بكلمة أخرى (أمام عالم) لا معقول » (١٢) . ومن هنا كان الاندماج بين البطلين وآلة الحظ منطقيا ، مفهوما ، حقيقة مقبولة ، واقعا لا غبار عليه . لان هذا الاندماج يعني تقمص الآلة لروح الانسان وتقمص الانسان لروح الآلة ، يعني الانتقال من صعيد العالم المرئي الى صعيد العالم اللامرئي ، عالم الاوهام والاحلام والآمال .

وقد استطاع ادامون بطرفته المسرحية هذه أن يعبر أدق التعبير عن احساسه العبثي ، عن فلسفته في تماثل المصير ، باعتبار هذا المصير هاوية ينتهي عندها جهد الانسان في تلاش مأسوي أكيد . لان « كل توكيدات الامل ، وكل تفسيرات المعنى المطلق (لهذا الوجود) تبين فجاءة انها أوهام مقنعة ، لغد فارغ ، صفير في الظلام » .
لم يبق شيء في العالم جدير بالاعتناء والاهتمام غير آلة الحظ العمياء . ففي عالم أعمى يكون وجود مثل هذه الآلة ضرورة حيوية . ومن هنا نجد فكنور وارثر متجانسين مع واقعهما ، متوازيين في مسارهما مع الخط العام لفعاليات الآلة ، التي يتحكم فيها الحظ بصفته الاله القادر على كل شيء ، المهندس المسير لجميع خطوط الآلة ، والباعث على الحيوية في تحركات هذه الخيوط . واذا كان العالم الذي يحيط بالبطلين مرتبكا ، متداخل الاجزاء ، بعيداً عن الاتزان والمعقولية والمعنى ، فمن المناسب ، بل من المقبول عقلا ، أن تكون الآلة التي تمثل العالم ، على قسط كبير من ذلك الارتباك والتداخل والتشوش واللامعقولية . واذا كان العالم لا يقدم شيئا لمن يسأله شيئا ، لان فاقد الشيء لا يعطيه ، فان البطلين محقان في البحث عن عالم غير هذا العالم ، ولو كان هذا العالم المبحوث عنه لا يتعدى تلك الآلة التعيسة الحظ التي تسمى تجملا وتجوزا آلة الحظ . وهكذا يصح لنا ان نقول : ان عجز فكتور وارثر عن الوصول الى هدف ما في هذا العالم حملهما حملا على الوقوع تحت سيطرة الآلة السحرية وبذلك فقدا كل اتصال بعالمهما السابق ، وفقدان الاتصال هذا هو المفارقة الاولى في تقريب شخصيتي البطلين ، أما المفارقة الثانية في التغريب فتتحقق في فشل الآلة لانجاز أي هدف من أهداف البطلين ، وتفويت الفرصه عليهما للوصول الى مقاصدهما ، وبذلك يتم عمل التغريب الازدواجي في القضاء على آمال البطلين وهو الغرض الذي يؤكده ادامون ولسان حاله يقول : « كل شيء باطل وقبض الريح » كما قال سليمان .

وبعد كل هذا الذي قلناه فلنطلع على آراء البطلين في مضامينها في نص المسرحية ، لان هذه الآراء غلاف فكري لآمالهما . وقبل أن ندخل في صلب الموضوع لا بد لنا من معرفة شيء عن فلسفة هذه اللعبة . ها هي ذي « انيت » أستاذة اللعبة نفسر لنا عملها باسلوبها الخاص : « أنت تلعب وتحاول أن تفهم ، لكنك لا تعرف أين أنت .. هل كسبت أو خسرت .. هل بقيت أمامك فرصة ضئيلة أو لم يبق شيء على الاطلاق ؟ » (١٣) . ولكن هذه الاسئلة التي تنضح بالشك تقابل بالجواب الجامع القاطع من قبل ارثر حين يقول : « لا شك انه من اللطيف ان يملك الانسان بعض المال » ، هذا رأي الفنان الذي ليس له بالمال كبير اهتمام ، أما فكتور فيحمل المال طاقة أكبر ، قوة مجنحة ، بأن يجعل المال هدف التفكير الاوحد : « ان الافكار تعني المال ، وأنت حين تفقد مالا فأنت تحزن ، هذه هي طبيعة الانسان » . أما الشيء الذي يحير ارثر فهو طريقة ترابط الاحداث . ها هو ذاك يتحدث عن هذه الحيرة : « الشيء الذي يحيرني فعلا هو الطريقة التي تترابط بها الاحداث .. الاحداث سلاسل » . لكن هذه السلاسل ليست سوى أدوات اللعبة التي لا تنتهي . سونر يفسر مسار هذه اللعبة بقوله وهو يخاطب السيدة دورانتي صاحبة الحانة : « ان اللعبة لا تنتهي ابدا بالنسبة لاي شخص . ان اللعبة دائرة وستظل دائرة ما دامت الحياة » . ويتقدم ارثر الى جهاز اللعبة على وجل وينظر الى الثقوب فينبهر ويملأ الرعب قلبه ، فيلتفت الى « الرجل الكبير » ليشاركه في انفعالاته ويقول : « ان الشيء الاساسي في نظري هو الثقوب .. انها تخيف الحياة فيك ، كما انها وعد بكل الاشياء التي تتوق اليها ، أنت تصوب اليها وتخطئها ، لكنها تظل بؤرة الحظ ، أنت تصوب اليها وتصيبها ، وقد يكون هذا من حسن الحظ أيضا » . أما الرجل الكبير فيرى ان الخوف متعة ، لانه يجد في كل مجازفة متعة ، ولذلك فهو يغري البطلين اغراء خاصا اذ يقول : « أستطيع أن أقول لكما بصراحة ان هذه فكرة مرعبة ، مضاعفة المتعة باثارة الخوف ، نضع قرشا في الآلة ، وبالضبط في اللحظة التي يخيل اليك فيها انها قد توقفت .. جثة هامدة لا حراك فيها .. في هذه اللحظة تنطلق الآلة مرة أخرى وتدب فيها حياة جديدة » . ولكن لماذا كل هذا الجهد ، الذي لا يعرف موضع قدميه ؟ يجيبك فكتور : انه من أجل المال . لان « المال يمنحك مهابة في عيون النساء » . واذا اقتنعت بهذا بذلت مزيدا من الجهد » . غير ان الحال ليست كذلك ، في عالمنا الفوضوي الغريب . فروجر لم يقم بجهد يذكر من أجل الوصول الى ما وصل اليه ، من منصب وجاه ومال ، ولذلك نرى ارثر يرد على مقولة فكتور بقوله : « هذا شيء خرافي .. لكنني لا أستطيع أن أعقله ، فكيف يمكن لروجر في مثل هذا الوقت فقط أن ... » ؟ هذا هو السؤال الملح الذي يظل يقلق ارثر ، لانه يعرف جيد المعرفة كيف يستطيع أرباب المال تطويع من يستخدمونهم من أجل مصلحتهم ، انه لا يعرف كيف قفز روجر ، ولكنه يعرف كيف يقفز غيره على الدوام . ها هو ذا يشرح فكرته عن هؤلاء بقوله : « انهم (يعني ارباب المال) يدعون الناس ليأتوا اليهم .. بأفكارهم ونواياهم الطيبة ، وبعد عدة شهور يكتشف هؤلاء ان أفكارهم قد أصبحت في موضع التنفيذ ، لمصلحة انسان آخر » .

بغداد — يوسف عبد المسيح ثروة

(١١ و ١٢) مارتن ايسلن : في مقدمة « اربع مسرحيات لا معقولة » ي. ع. ثروة .

(١٣) بنغ ـ بونغ ـ أ. ادامون : ترجمة فاروق عبد القادر

الحضور الواعي للشاعر

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ١٤ ـ

« ان يدسوا كتابا واحدا
في راحتي انسان »

وهو الى جانب حبه العنيف للسماء الاولى ، يطرح نفسه بحضور تام في كل قصيدة ، عبر لمسة جديدة او ايماءة او حركة او ايقاعا :ـ

مطرا فوق الشجر
مطرا فوق الحجر
مطرا فوق المطر (شتاء سابع ص ٥٠ ـ ٥١)

فبعد هذه الالفة في الصورة . تأتي عبارة « مطرا فوق المطر » لتمنح الوقفة والتأمل عند المتلقي للقصيدة ، فالشاعر لا يدعك تقرأ وتمشي، بل ان تقرأ وتتوقف وتتأمل، ففي التأمل، والمعاناة بالتأمل، يولد الجمال .. وتولد المعرفة ..وبهذا يدفعك الشاعر للاسهام في العملية الشعرية ، وبعدئذ في العملية التاريخية ، في التغيير الثوري . لذا فان هندسة القصيدة لدى سعدي تتشكل عبر تصميم مسبق ووعي تام للشعر كمادة للمعرفة :

١ ـ دقت الساعة الدقة العاشرة
دقت الساعة العاشرة
دقت العاشرة
(تقاسيم على العود المنفرد)

ثم يتحرك الشاعر عبر موصيات عدة يمنحها للكلمة في التكرار :

فادخلي يا صبية داري
ان بيتي مزاري
ان بيتي مزار

فهو في اختزال الجملة ، او العبارة ، او الكلمة .. يعطينا وقفة التأمل .. عبر ديناميكية الفعل الشعري (لاحظ التأكيد على « لم » وطبعها بالحرف الاسود البارز في قصيدة « الغصن والراية ») والشاعر لا يحدد الجديد والاهتمام بشكل القصيدة ومعمارها في اللفظة وحدها، بل في التكوين العام للقصيدة ، ايضا ، فهو يخلق التداخل بين قصيدتين ، ذات هدف واحد ، عبر تركيب واحد ..

فأنت تقرأ قصيدة « غرناطة » ،وفي ذات الوقت تقرأ قصيدتين متداخلتين يبرز احداهما الشاعر يطبعها بالحرف الاسود البارز،فكان القصيدة الاولى حالة « تداعي » في القصيدة الثانية :

١ ـ منتصف الليل
أ ـ في « البائسين » أراك تبحث في الظهيرة
٢ ـ لقد اطفئت الحمراء
ب ـ وراء بهجة المدنية والمخازن عن حكايات الصغيرة
٣ ـ في الساحة
ج ـ عن منشد اعمى ، وزاوية تدور بها القصائد
٤ ـ عيناه في الساحة
د ـ سرية ، عن ذلك السفح الذي قتلوا به اوركا
وعن بقيا قصائد .. (٦)

وتستمر القصيدتان تتحدثان عن وجود واحد ، وعن قضية واحدة ... ولكن بلغة ذات تشكيل فني لذا يمكن قراءة القصيدة ذات الحروف البارزة هكذا :

ـ في « البائسين » أراك تبحث في الظهيرة
وراء بهجة المدنية والمخازن عن حكاياك الصغيرة
عن منشد اعمى وزاوية تدور بها القصائد .. الخ.

---

٦ ـ الارقام والحروف ـ مني ـ تاكيدا على ضرورة تمييز الشطر عن الآخر ، في قراءة القصيدة ..

ثم يأتي سعدي على شكل جديد في تصميم القصيدة ، وذلك في التلاعب بموقع الكلمات وتركيبها ، ثم في اعادة بناء المقطع ، بشكل جديد بحيث يعطيك افقا اوسع للقصيدة ، ثم يصفك عند نقطة التلاشي في نهاية كل مقطع ، وكأن الزمن ، لا ينتهي عند الكلمة الاخيرة ، ولكي اوضح العمل الفني في هذه القصيدة اضطر لتقطيعها وفق هذا التخطيط بهذا الجدول :

١ ـ تقسيم :

المقطع الاول

وراء السماء
الندية
تمر
العصافير
هذا المساء

رأيت	على الريح	خصرك	ان السماء الندية
كرائحة	الارض	سرية	والثياب القصيرة

المقطع الثاني

وراء السماء
الاليفة
تمر
النوارس
هذا المساء

رأيت	على البحر	شعرك	ان السماء الاليفة
كرائحة	الارض	شرقية	والمرايا الكبيرة

« الخ »

ان تكرار المقطع بكامله ، واعادة بنائه ، كما هو ملاحظ ، يؤكد حضور الشاعر في تصميم قصائده وفي بناء معمارها الفني ..

ثم حتى في استعمال سعدي للنثرية في قصائده ك « مرثية الى هادي طعين » ـ مثلا ـ يعني ما يفعل .. بهذه القدرات الخاصة يتميز سعدي يوسف بتجديده الواعي ، فهو بقدر ما يجدد في شكل القصيدة ، يظل لصيقا بالواقع .. لذا نراه يستعر ، وهو يكتب قصائده ذات النفس الثوري ، المؤطر بالحزن والمشحون بالانفعال ، اذ يترك قصائده هذه تنثال بعفوية وتلقائية لتمثل الحالة التي وصلتها درجة الانقاد الشعري عنده ، كما في قصائده « باب سليمان ص ٥٣ ـ ٥٦ » و« العمادية ص ٦١ » وبخاصة القصائد الاخيرة في ديوانه..

فهذه القدرة التقنية لدى الشاعر هي حصيلة ايمانه بالبحث والتقصي ، فهو لا يتعب قطعا . في خلق كل ما يمكن من ابعاد جديدة في شكل ومضمون القصيدة .. وهو حتى في قصائده الموجهة لاشخاص معينين : عبدالمجيد الراضي ، رشدي ، محمود البريكان.. يخاطبنا جميعا ـ نحن كل اصدقائه ورفاقه ـ بنفس الكلمات العانية المتألمة .. وهو في ذلك كله يؤكد رغبته الحارة في العودة الى السماء الاولى .. (الوطن والحزب) ... يظل يرتجي البحر ان يمنحه الشيء الكثير ويعيد له اعماقه العليا ، ويجلو الرؤية بعينيه ..، فصدى وحشة الغربة يتجلى عند سعدي في مجمل قصائد الديوان ، وكأنها امتداد الى « ترتيلة البحر » آخر قصائده المرثية » التي يصرخ فيها سعدي بألم :

يا بحرنا الازلي ان تهنا فضيعناك حينا
ان كنت قربانا لآلهة سواك

ان لم تمرغ في عواصفك الجبينا »

فلاننا ضعفاء أسرى

ولاننا ضعفاء أسرى

ولأن شيئا مات فينا

يا بحر جئنا مرة اخرى

فلا تكن الضنينا ..

اذن ، فالبحر ، هو البستان ، وهو السماء الاولى ، وهو الوطن، والحزب ، والقضية ..

وهذا الاعتراف السياسي الواضح دلالة تواضع الشاعر وحبه لقضية شعبه وامته والبشرية التقدمية .. وبهذا الصدق يظل يتحدث سعدي عن نفسه وعن الآخرين :

« ولاننا ضعفاء اسرى .. »

فسعدي ، لم يخسر صدقه ، ولهذا لم يخسر احبابه ولا لغته ، ولا استمرارية الكتابة ..

لذا كان صوته ولما يزل عميقا في نقده الذاتي ، حتى جاءت قصيدته « كلمات شبه خاصة » وغيرها لتسجل اعترافا جديدا بهذا الحضور الواعي للشاعر من خلال ازمته ، ايضا ..

★★★

ان قصائد ديوان « بعيدا عن السماء الاولى » تسجل شهادة الشاعر وطموحه للعودة الى النبع ، وتغييره قيم الواقع الراكد .. ويظل عبر توحده ، يمتلك ذلك الصوت العميق المتألم الذي يفيض شوقا من الاعماق :

« نخجل ان نأسى ولا نقدر ان نضحك

وتعصب العينين حتى لا ترى جرحك

تريد ان تبقى قويا دون ان تقوى »

ومع ان صوت الالم والتوحد ، ينسحب احيانا على حزن عاجز، حزن متشائم ، لكنه يتفجر في الاخير ، عن تطلع نبيل وخير .. حين يسترجع الشاعر بذهنه صورة النخل والذكرى والبصرة :

وكلما ارعدت الادواء اعضائي

واجهني النخل

نحيلا ، غامضا ، مستوحدا ، نائي

قاماته ، تمنحني لحظة ايماء

وسعفه يهمس في العتمة ، اسمائي

اذن .. فالديوان يشكل ، بمجموع قصائده ، معاناة الشاعر الحقيقية ،ليس في خلق الشكل الفني ، واعطاء مفهوم الشاعر للجمال، حسب ، بل والمضمون المؤثر الصادق ، بلا ضجة وبلا حاجة للاعلان عن كونه « مسيحا » جديدا يحمل صليب الالم على ظهره .. وهذا ما يميز تواضع وبساطة الشاعر المعمقة ، ضمن اطار الواقعية ـ الرومانسية .

وهذه المعاناة التي عبر عنها الشاعر ، ليست سمة خاصة ، بل يمكن ان نعتبرها ظاهره تنسحب على كل الشعراء العراقيين المبدعين .. ويمكن القول ، بأن الشعر الحقيقي هو الذي ولد في المعاناة ووسطها ، وهو الذي ولد ايضا خارج الضجة .. واقول خارج الضجة ـ لانني لا استطع الجزم بالقول : خارج الوطن !

اذ ان التصاق الشعراء بالوطن ، انسانا وقضية ، هو ابرز سمات نجاحهم وابداعهم ،حتى ولو كانوا مغتربين داخل اوطانهم ، بل وبسبب ذلك في اكثر الاحيان :ـ

محمد مهدي الجواهره ، بدر شاكر السياب ، عبدالوهاب البياتي، بلند الحيدري ، محمود البريكان .. وسعدي يوسف والعديد العديد من ابرز الشعراء الذين اثروا واغنوا الكلمة الشعرية ، وغنوا الوطن والانسان .. فهؤلاء .. كتبوا اروع قصائدهم حين تظل القصيدة الاروع ، ولفترة زمنية طويلة ، هي تلكم التي تدخل العراق من خارج الضجة ، اذ ان العديد العديد من القصائد التي تذاع ويتسع نشرها بسبب مركز الشاعر الرسمي ، ليست صادقة في تحديد قيمة الشاعر، لان ما يحاط بها وبالشاعر من « مجد » هو هالات زائفة ومصلحية.. وكثيرا ما واجهتنا هذه الظاهرة المرضية على الطبيعة، للاسف ..

ان الشعر الحقيقي هو الذي يولد وسط المعاناة ، ولا يستأذن حين يتسلل الى قلوب القراء .. بلا حيطة ، ولا جوازسفررسمي !..

وسعدي ، وقصائده .. من هذا النمط ، لانها نابعة من صدق المعاناة ، ومن ثم من اصالة الشاعر نفسه ..

ومع ان سعدي في « خجله البصري » وانطوائه على نفسه، يظل، ولفترة طويلة يسير مع الجميع ، ولكن داخل تفرده الخاص :

«اسير مع الجميع

وخطوتي وحدي » (استطراد ص ٩٥)

لكنه ، يظل في نفس الوقت ، الشاعر المعبر عن شرائح واقعنا اليومي ، اجتماعيا وفكريا وسياسيا .. الخ .. وقد تخطت قصائده، في تعبيرها عن الواقع اليومي ،كل آثام ، وشوائب الفوتغرافية المحنطة ، لما يتمتع به الشاعر من قدرة تقنية عالية ، في خلق أثره الفني ..

اننا نظل نتذكر ، بحب ومودة ، هادي طعين المناضل الذي استشهد داخل السجن متأثرا بمرض السل ، وصمدوادي الذي اغتيل على ضفة شط العرب ، ومحسن الفلاح من هور السفطه ..و.. و.. كل النماذج الانسانية الحية التي استلها الشاعر من الواقع، وصورها بصدق .. كما سيظل سعدي يوسف الشاعر الذي يتمثل قيم وآمال ابناء شعبه ، وطموحانه الخيرة ، ونضالاته ، وما رافقها من آلام ودماء ودموع ، فهو اساسا ، ظل ، ولما يزل ، متفهما ، وواعيا، لروح العصر والاتجاهات الجديدة في الرفض والاحتجاج والتمرد والمقاومة والثورة ..

هذا هو سعدي ، الذي اضناه البحث عن عمل في بيروت ، بعد تغربه من العراق ، كما اضناه سلوك الناشرين ، ولم يسقط في حبائل مغريات المجلات والمؤسسات المشبوهة .. فذهب الى الجزائر، ليعاود خدمته لاجيال فتية ، من ابناء العروبة ، مدرسا للادب واللغة العربية ، كما كان في العراق ، بتواضع الشاعر الانسان ، الذي ما تدافع يوما بالمناكب من اجل جاه او منصب .. وعبر هذه الرحلة في داخل المعاناة ،ظل سعدي يوسف ، يسجل حضوره الواعي ،داخل الازمة ، وداخل الانسان ، وداخل الوطن ، حتى وان كان بعيدا عن السماء الاولى .

بغداد — محمد الجزائري

حول ديوان « ملامح من الوجه الأنبادوقليسي »

أحزان بيدبا ...

بقلم محمد حافظ دياب

من يطوف ديـــوان الشاعر المصري محمد عفيفي مطر الثـــاني « ملامح من الوجه الانبادوقليسي » عليـــه أن يتعلم كيف تكون المعاناة الشاقة المثيرة المرهقة ـ في حوار الفكر والفن ـ شيئا حميما وممتعـا فـــي آن .

لقد أتعبني ـ في الحق ـ هذا الديوان . وأمتعني وروضني .

***

كيف لي أن أبدأ ؟

تلك كانت أول المشكلات لدي !

اننا أمام عنوان صادم : ملامح من الوجه الانبادوقليسي .

هل أراده الشاعر منهجا يحدد ـ على طول القصائد الثماني عشرة التي يحتويها الديوان ـ فكريته ؟

ولكن . من يكون أنبادوقليس ؟

كان شاعرا وطبيبا ومناضلا وعالما وصوفيا وفيلسوفا وخطيبـا ساحر البيان . عاش في جزيرة صقلية . وتـــولى فترة زعامة شعبها مناضلا عن حقه وحربته ضد دعاة الارستقراطية ، وأحب الطبيعة في جزيرته حيث القمح والبلوط والزهـــور تضفر مروجا مزدانة بالعيون والفوارات ، وحيث من ناحية منها يقعى بركان اتنا يلتفع الثلج عمامته ويحتوي النار جوفه .

كان لغـز الجزيرة في هـــذا الزمان ان مـردة حدادين يضربـون بمطارقهم صفائح الحديد تحت البركان ليعـــدوا منها صواعق لاله الاولمب الغضبى الصاخبة . وهناك عند مضيق مسينا كانت الهة الغربة سكلا تعوي عواء لا ينقطع وتتقاتل مع خاربديس قتالا قيل ان السفـن العابرة كانت تجأر منه بالشكوى .

لم تستطع الاسطورة في صقلية اذن ان ترفع رأسها الى السماء فعبدت آلهتها الارضية التي كانت تخافها وتحبها . لان هذه الآلهة هي التي كانت تمدها بطيب الثمر والخمور والفوارات . وهي التي تخيفها بقوة اتنا وجبروته . وهذه النظرة التي انصرفت بصقلية عن السمـاء الى الارض جعلتها ترى القداسة في جـــوانب تلك الارض .

كتب انبادوقليس فلسفته شعرا بلغته الايونية وعلقها على الآثار وشواهد القبور . وشرح فلسفته هذه في قصيدته « عن الطبيعة » وهي احدى بقايا قصائده التي استطاع كارستن جمعها وطبعها فـــي كتاب صدر بامستردام سنة ١٨٣٨ .

في فلسفته حاول أنبادوقليس أن يوفق بين فلسفات سابقيـه .

فاذا كان بارمنيدس قد أسس فلسفته على وجود مطلق يستحيل تغييره هو أساس الكون لديه ، واذا كان هرقليطس نافضه في اثبات حقيقة التحول والتغيير باعتبارهما جوهر الكون .. فقـد وفق أنبادوقليس في أن يؤلف منهما حقيقة واحدة . فليس الوجود ـ عنـده ـ عنصرا واحدا متجانسا أو نقيضين بل مجموعة من العناصر أظهرها التـراب والهواء والنار والماء ، وجميعها متساوية في الخلود ومنها نرى كـل ألوان المادة المختلفة . والحركة بينها تكون نتيجة قوتين متضادتيـن هما الحب والكراهية : الحب يؤدي الى التنـاغم والتناسق والاتحاد بين العناصر . والبغض يؤدي الى التنافر والتفكك والانحلال في متتالية دائمة يجمعها الحب في أحد عصورهـا وتبعثرهـا الكـراهية في عصور أخـرى .

وفي قصيدته « التطهيرات » يصف دورة شخصية تتعاقب فيها البراءة فالدنس فالسقوط فالتطهير فالتأليه .

..وقد وفق الشاعر في استلهام كثير من فلسفة انبادوقليس :

استلهم فكرة ثنائية الحب والكراهية اللتين تسببان الحركـــة ومزجها بالفعل الشعري وحركته الداخلية :

« الحب بيننا كراهة والبغض آية العناق ... »

« رأيته تحت تأرجحات الضوء والظلال ... »

« يا محترقا في حبك القاتل والمقتول ... »

« أتهم الصفاء والعكارة ... »

« حولتني صبية ناهدة سقيمة ... »

وهـي فكرة تنطوي على رؤيـة الشاعر الرئيسية المحقيقة : صراع بين علم وخرافة . بين مكتسب وموروث . بين عقل وحدس . بيـن تصور كل هذه العناصر كنقائض وتصورها كأشباه . بين داخل الانسان وعالمه الخارجي . بين تقبل ورفض . بين اقبال واحجام ...

وقد فرضت هذه الثنائية تشكيـلا خاصا في البناء الشعري . استخدم في بعض قصائده الاسلوب الحواري الذي يجسدها دراميـا وبالشكل الذي يصالح بين النقائض التي تنطوي عليها . وعبر عنهـا في البعض الآخر من خلال كلمات مركزة تحدق فـــي بنائه الشعري كنصل سيف . وأحيانا يبدأ بها احدى قصائده حيث يقول في قصيدته « صوتان عن الحق » أولى قصائد الديوان :

« الحق قد يقال مرتين

فمرة يقوله العزاف

ومرة يقوله السياف ....

موزع ومضيع اذن الحق . بين العراف والسياف .. بين الخرافة والقوة .

هذا المقطع وما يليه يتوج القصيدة كلها ـ بل الديوان ـ بقلق الباحث عن الحق المهدور بين الخرافة (مطلسما في عقد الاعشاب والحروف) وبين القوة (مفتسلا في دمه البري) متخذا صورا شعرية متتالية . وبادئا به بانبجاس يذكرنا بمطلع سفر الجامعة (العهد القديم) : باطل الاباطيل الكل باطل . أو بمطلع قصيدة « الظل والصليب » للشاعر صلاح عبد الصبور : هذا زمان السأم . او بمطلع قصيدة « المسيح الذي أعيد صلبه » حيث يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي : كل ما قالوه كذب وهراء .

ووفق الشاعر أيضا في استيحاء فكرة التناسخ التي كان يؤمن بها أنبادوقليس .

يقول في مطلع قصيدته « شكوك » :

« في منجم الكيمياء والتحول الاخير
تنحل في دمي روابط الاشياء
ونرفض العناصر المفككة
تنقلب الفروع في الجذور
والنار ترمي ثمارها في الكرمة المحترقة
والماء في دمي ... تذرني المنفلقة
يشتعل الهواء
وتحبل الرماد ... »

قاصداً بذلك مزج ما هو انساني بما هو مادي بتصوف شعري أثيل ولغاية تفتيت كل ما هو كائن في لحظة التهيؤ والفعل والمبادرة والكشف .

ومن فكرة التناسخ هذه ، كان أنبادوقليس يشعر بضعف وضيق القوى المودعة في الانسان ويسخر من حمقه وغروره . وقد استطاع الشاعر أن يولد من هذه الفكرة صورا بالغة العمق تصور عذاب الانسان وتمزقه :

« عذبني اني أملك هاتين العينين ... »
« أكرهني العالم أن أتجسد في وجه مهجور ... »
« تخونني الدماء في يديّ ... »
« فقدت .. في يدي جمجمتي المجوفة ... »

اللحن الذي توقعه قصائد هذا الديوان يجد أرضيته الفكرية اذن في فكرة التطور عند فيلسوفنا اليوناني القديم انبادوقليس اجريجنتيه حيث وجد فيها الشاعر استجابته التي انطلق منها لفهم ورصد ظواهر العصر وانسانه فأحالها من مستواها الفلسفي المجرد الى المستوى الفني المكثف أخذا من ملامح وجه هذا الفيلسوف . وهو طموح لا بد أن نسجله لهذا الشاعر حين يدق بشعره ـ بكل ما في شعره ـ باب الفلسفة ليخلق من قصائد هذا الديوان عملا فنيا يسيجها ويشي بها عاكسا في هذه القصائد رؤياه وغربة انسانه المتمثلة :

(يتقطر أسى حي داخلنا حين ننتهي من قراءة هذا الديوان الصغير الكبير . الشاعر يدعونا ـ خلال بحثه عن الحق المهدور ـ الى التفتيش عنه في ذواتنا وسلوكنا ومشاعرنا في زمان « برزت فيه رؤوس كثيرة لا رقاب لها . وهامت أذرع منفصلة لا أكتاف لها . وزاغت عيون وحيدة تشتاق الى رؤوس . وهامت أطراف بغير أنيس . وتولدت مخلوقات كثيرة لها وجوه وصدور تتجه الى جميع الجهات . بهائم لها وجه البشر . وبشر لهم رؤوس البهائم . ومخلوقات امتزجت فيها طبيعة الانثى بالذكر ـ من مقدمة الديوان)

وحاملا على شرف هذه الرؤيا بنية واحدة ومتماسكة من خلالها بحيث ان كل قصيدة تمثل احدى تنويعات هذا اللحن مهما كانت روافدها أو عناوينها . ومن ثمة فعلى الديوان ان يحمل عنوانه الخاص الدال :

(في شيوع كانت العقيدة في الماضي تضم عديدا من المواقف والتجارب . وكانت مجموعتها الشعرية بالتالي ـ وليس ديوانها ـ تحتشد بعديد من القصائد المتباينة التي لا تستطيع أن تقدم لنا ـ عبر موفور مواقفها وتشتتها ـ موقفها المحدد . فلم يكن هناك بالتالي ما يدعو لاختيار عنوان خاص يملك ايحاء أو دلالة هذه المجموعة أو تلك .

واذا كان صعبا استنطاق التجربة التي تحملها قصيدة مفردة في عنوان فأصعب أن يهتدي الشاعر الى العنوان الذي يلخص التجربة العريضة في ديوان بأكمله . وكانت احدى محاولات الخروج من هذا المأزق ـ أغلبها في أحيان كثيرة ـ لجوء الشاعر الى اختيار عنوان اكثر القصائد حملا لدلالات رؤيا الديوان كعنوان له) .

ولقد كانت هناك محاولات جادة سبقت محاولة شاعرنا في لحمه الفلسفة بالنسيج الشعري على ما بينهما من اقتراب :

(ففي « الكوميديا الالهية » للشاعر الايطالي دانتي اليجييري « الفلورنسي مولدا لا خلقا » تلتحم الفلسفة بالنسيج الشعري فتشد من خيوطه وتتداخل مع مكوناته وتصبح جزءا لا يتجزأ من هذا النسق المبدع الذي يكون في مجموعه ذلك الانتاج الفني العظيم حيث التفت الفكرة الفلسفية مع الاحساس الشعري في كتلة واحدة فأثرته وأخصبته وتخللت كل عناصره قبل أن تمتزج بها جميعا وتتحد معها كلها . وفي هذا الاتحاد ابراز لقيمتها الجمالية التي تستمدها بطبيعة الحال من تماسك الاجزاء المكونة لذلك البناء الشامخ بحيث ان أية محاولة للفصل بينهما تكون دحضا لا مبرر له لهذا الفن الاصيل .

وقبل دانتي امتزج الشعر بالفلسفة كما في مؤلفي بارمنيدس (طريق الصدق) و (طريق الرأي) . وهذا الاتجاه قد انعكس ايضا على مؤلفات هيراقليطس وزينو وانكساجوراس . الا ان الفضل الاكبر في تقدم هذا الاتجاه يرجع الى لوقريطيوس الذي خرّج مناهجه الفلسفي صورا شعرية أصيلة محاولا في ثنايا عرضه لذلك المنهاج أن يبرز لنا المعالم الشعرية المحسوسة في تطابقها مع أفكاره الفلسفية وقضاياه الميتافيزيقية في تجسيم لرؤياه وتركيز لفكره في بؤرة شعورية تعتمد على الحدث بقدر اعتمادها على الشعور الصادق والتأمل الامين . وهذا هو موطن الجدة في منهاج لوقريطيوس وفي شعره الفلسفي وفي محاولاته العديدة للتعبير عن الحياة اليومية .

ومع ان أرسطو قد نقد هذا الاتجاه في كتابه (فن الشعر) حيث الشعر عنده لا يجب أن ينافس الفلسفة والا يتعرض بالتالي للكلي المجرد . وانه لا يصح للشاعر أن يصوغ شعره من هذه الافكار المجردة ومن ثم انتقد أنبادوقليس لانه عبر عن فلسفته بالشعر أو بعبارته (فن الشعر) وهذا ـ في رأيه ـ ما لا يجوز ... غير انه يتبقى مقدرة الشاعر الفنية الفائقة في التعبير عن فلسفته . وهي في « الكوميديا الالهية » تشكل المحور الذي تدور حوله حيث يلتف هذا المحور مستويات عاطفية ووجدانية ورمزية عديدة ومتداخلة في الهيكل العام للقصيدة . ويتصل بها الكثير من الفعال والاحداث يحدها اطارات وأنظمة فلكية ساعدت دانتي على تجسيم فكرته عن الجحيم والمطهر والفردوس ..

وبتعبير آخر : ان ما نحس به من نفور وكآبة وعبوس

في « الجحيم » يكمله احساس آخر بالجمال وبالشفوفة الروحية في « الفردوس » . هذا بالاضافة الى التركيب الهرمي الكبير القائم على مدارج المحسوسات والمعقولات والروحانيات .

وبعد دانتي استطاع شعراء المدرسة الميتافيزيقية في انكلترا (جون دون ـ جورج هربرت ـ هنري فون) في نهاية القرن السادس عشر وعلى طول القرن الذي تلاه أن يهبوا شعرهم القدرة على التعبير عن مشكلات فلسفية وان اقتصرت منها على جوانبها الدينية والعاطفية والصراع بين المادة والروح والتعبير عن تعقيد الحياة وتشعب الحضارة . وكان اليوت أقرب الشعراء المعاصرين في نحو هذا الاتجاه باستخدامه التحليل الفلسفي في الاطار الشعري .

وبعكس أرسطو نجد فيلسوفا آخر هو « سترابون » يدعو ان تكتسي الفلسفة بدم ولحم شعريين حين يقول « ان استخدام الشعر للوزن ليس الا وسيلة لاجتذاب الجماهير الى ما يحمله من فلسفة ») .

على ان افق التجربة التي يقدمها لنا ديوان عفيفي مطر تتبدى اكثر بمعطياتها من هذا التحديد وان وجدت فيه أرضيتها .

كيف تشكلت اذن تجربة هذا الديوان ؟

... وأنت تقرأ قصيدة من القصائد التي يضمها ينتابك احساس بالضيق (البعض يخنقهمَ الغيظ) لان كل قفزة تؤدي بك الى متاهة تسيج عالمه الشعري وتختص به وتتبدى في التالي :

أولا ـ غرابة اللفظة الشعرية : التي تنبض في عروق جسمه الشعري ناشزة يقسو تلمس المعنى فيها ويكاد يتوقف مثل (السيمياء ـ الكاؤوس ـ الوضم ـ اللحم الفريض ـ المزابل ـ السفاف ـ المشاقص ـ الديات ـ التسموفوريا ....) رغم خطأ اقتناصها من النص الشعري باعتبارها جزئيات صغيرة في البناء ككل وباعتبارها ايضا ـ في قاموس هذا الشاعر ـ ليست مجرد رمز يشير الى فكرة او يوحي بمعنى او يدل الى احساس فحسب .. بل نسيج متشعب من صور ومشاعر انتجتها تجربة هذا الفنان ووجدت فيها تعبيرها فزادت معناها خصوبة وعراقة .

وهو في احيانه لمثل هذه الالفاظ التي كان بخيل لنا انها ماتت او فقدت القدرة على الدلالة . وفي انتقائه للغريب منها انما يعود بها الى نقاوتها وينتشل جوانب العافية لها . يعالجها معالجة اللهيف ويقلبها رفيقا كأنها كائنات حية بين يديه . ويستخدمها في عيار شفوفتها وبما يكمن فيها من عاطفة . وهو في تجربته هذه لا يحاول أن يضع أصباغا متألقة على تجاعيد قديمة حين تفاجئنا مثل هذه الالفاظ .

يقول الناقد الالماني هيزلهوس : « يمكنني أن ألفت النظر الى ظاهرة خاصة في الشعر المعاصر وهي تنفيم الالفاظ القديمة غير الغنائية » .

وقديما قال العالم اللغوي ابن فارس : « أحب الشعر أن يخالف اللفظ فيه معناه » .

وتحضرنا في هذا الصدد أمثلة من القرآن الكريم . ففي القرآن لفظة غريبة هي من أغرب ما فيه وما حسنت في كلام قط الا في موقعها منه وهي كلمة (ضيزى) من قوله تعالى « ألكم الذكر وله الانثى تلك اذن قسمة ضيزى » .. فغرابة اللفظ أشد الاشياء ملاءمة لهذه القسمة التي أنكرها الله تعالى على العرب . وكقوله تعالى « طلعها كأنه رءوس الشياطين » فهنا ليس حتما معرفة المعنى الدقيق للكلمة حتى يكون لها الوقع المنشود . بل ان قوة وقعها في النفس صادرة عن غرابتها وندرتها في الاسماع ـ (فنون الادب : د. زكي نجيب محمود) .

... عسر مصفى اذن الفاظ هذا الشاعر . لا تتكفأ في خلاء التبسيط المباشر فحسبها غناها الصعب الذي شكل انعطافة قوية في الثورة على الكليشيهات المتحجرة للمعجم الشعري التقليدي . وان ظل مقياس جودتها ـ في شعر عفيفي ـ مرتبطا بمدى قدرته على السيطرة عليها وتطويعها .

ثانيا ـ كثافة الصورة الشعرية وتتابعها : فالصورة الشعرية لديه ليست مجرد منمنمات زخرفية تضاف الى النسيج الشعري بل وسيلة لاستكشاف التجربة الشعرية ذاتها . فادراك الشاعر الحاد وتعطشه الى معرفة شكل العالم اللامتوازن واهتمامه بالتعبير عما يدرك يساعدانه في خلق الصورة الشعرية بشكل خاص . وهي صورة تبدو في عدم انسجامها لا منطقية تزعج الفهم العادي وتغيم عليه « لاننا نسقط في لزوجة الالفة في الصباح » . تقرب أو تبعد أو توحد بين أبعاد لا يربط بينها الشائع والمألوف . لكنها تحلق وتهدر :

ومن يقرأ شعره يحس انه داخل (لابيرنته) هائلة من الرمال والظلمة والصمت والبروق والمناجم والاعين الشاخصة ... تطالعك أنى التفت وأنى هربت بعينيك . التحلق يحل بديلا لتوقف جامد . والتفجر بديلا لتأن بارد .. تمتزج في صورته بطزاجة وتمرد تمكنانه من صهر مدركاته الحسية وعاطفته :

« عذبني اني أملك هاتين العينين

عيناي السوداوان

في ليل القبو الدامي شباكان

بئران انسكبت في أغوارهما النيران

وتعارك صدر الارض ونصل الشمس ... »

العيون والليل والقبو والشبابيك والآبار والنيران تكون كلها العناصر (الخام) لهذه الصورة . وكلها عناصر طبيعية محسوسة . غير انها خلال علاقاتها الجديدة صنعت صورة ذهنية في تماثلها . فسواد العينين يماثل شباكين في ليل القبو الدامي أو بئرين يمتلئان بالنيران أو ارتماء الشمس على الارض ... هذه الصور الجزئية المتتابعة يلح عليها الشاعر في ادراك صلاتها الخفية واقامة جسر معنوي يتخطى حدود العيون الى شباكين في قبو او بئرين مشتعلين بنار . حيث لا تختلف صورة هذه العيون التي يشاء الشاعر أن يجعلنا نحس مدى عذابها عن الآبار المشتعلة معبرا بذلك عن عذاب انسان العصر .

وهكذا نتعمق رؤية الشاعر من خلال صوره التي تجسم بتتابعها وتوالدها واختلافها في الثقل والمعنى والاحساس ما ينم عن موقفه .

ومن البدهي ان الشاعر لا ينقل ـ اذن ـ لنا العالم الخارجي كما هو في لحظته الاستاتيكية وانما بشكله من جديد . ولهذا فان من الصعب الحكم على صورته الشعرية تبعا لمطابقتها لهذا العالم الخارجي وان خرجت منه بحثا عن المماثل والمشابه لعاطفته .. تترابط داخل القصيدة بضرورة فنية أقوى من مجرد ادعاء الكلمات انتظاما في أنماط .

فصورة المعرفة في طفولة الانسان وهي أشد الفترات ثراء وظلاما يكشف لنا الشاعر عن قيمتها :

« أمي ولدتني ذات مساء

فانسربت روحي في ضوء المصباح

وهربت خلال الظل ولون الماء

ودخلت عبيرا في ذرات الريح

ولبست قميص الصمت

وأكلت الكعك الاسود في أعراس الموت ... »

وهذه صورة حزن لنهار الشاعر :

« أفطر الصبح بعنقود العذاب

اتغذى فلذة تسقطها أية جيفة

اتسلى بانتظار الكذب الاسود أن يفقس

في عش الصحيفة ... »

وهذه صورة للشاعر :

« رأيته بالشارب المهدول

ووجهه المصفر والبشائر التي تبيض في

مفرقه ، وصوته المخنث المهزول ... »

ثالثا – التناغم بين اشياء العالم ومعانيها : موحدا القرائن الخفية بينهما توحيدا يعمق المعنى . فالاحزان لها سنابل (الحزن الممتلىء) والدهور لها عقيدة (تقلب الاحداث) والضراعة لها نطفة (أصالة القيم) والامومة لها اشجار (كثرة العطاء) .. مخلصا فكره وقلبه من قيود ذلك التحتيم الضيق الذي يفرض على المتلقي ان جميع ما يحسه منها ان هو الا قوالب مصبوبة ابدية لم تكن قط على غير الصورة التي يحسها . ولن تكون أبدا على غيرها . كانما كل صورة وجود قائم بذاته لا يدل الا على معنى واحد ولا يتغير .

وهذه المحاولة ترتوي في الواقع من اتساع حدقة الشاعر في محاولة الافصاح عن كل ما يدور في داخله وعدم استجلابه لواقع جبري متوارث .

رابعا – تمثل الموروث الشعبي : وهو موروث يفتح للشاعر منهلا ثرا من تلاميح الاسطورة واشارات الميثولوجيا وايحاء الطقوس والشعائر والخرافة . يتمثله الشاعر في استحواذها على المتلقي بتنوير داخلي وتأكيد عاطفي . وربما كان من غير المستطاع بسهولة تبين هذه الاشكال التي اكتسبها الشاعر وطعمها في مناخ قصائده ، ولكن المتلقي يحس دائما تلك الايقاعات الصوفية المنبجسة من طبيعتها وجمالها الداخلي الاخاذ الذي يخفق باجنحة ملونة :

« دخلت في عباءة المدينة

فانفتحت ابوابها الحصينة

وحينما استدرت للرجوع

تشبثت اصابع الاحجار

بما ارتديت من مناسج الاسفلت

تشبثت بما ارتديت من خلاخل الاشعار ... »

العباءة والابواب والاحجار والاسفلت والخلاخل ... توقيعات من مرويات شعبية يستمدها الشاعر من عوالم الرقي وتلاوين الحكايا الشعبية وأناشيد الطقوس ويلتقطها ليرسم عبرها العالم الذي يقدمه أو ليتبنى خلالها الدلالات العامة التي تحملها كي تنقل عواطفه وأفكاره بواسطتها . وهي عبر الفقرة الشعرية السابقة ترسم عالما يتسم بالعزلة والخيبة يرفضه الشاعر ويرفض بالتالي اقنعته التي ذكرها خلال بحثه عن حضارة العقل والحرية والعلم رافضا – على شرف امانته لرؤياه – أن يستعير لها من الميثولوجيات اليونانية او البابلية أو غيرها . فكفاه هذه التوقيعات المتغلغلة في الوجدان الشعبي وما تحويه من طزاجة الحس بالحياة والمخاوف الوجودية .

ولا يقتصر تمثل الشاعر لهذا الموروث عند حد رموز بعينها فقط بل يتمثل كذلك افكارا شتى من هذا الموروث .

واذا اخذنا فكرة (التجسد) كاحد الافكار الرئيسية التي تلون هذا الديوان نجد لها ارضية في الاسطورة المصرية القديمة التي تقول:

« ان كهنة مصر قد دأبوا على دفن تماثيل مصغرة للاله أوزيريس مصنوعة من الطمى وحبات القمح . وفي آخر العام أو بعد فترة قصيرة كانوا يجدون بعد استخراجها من باطن الارض ان القمح صار نبتا وبرز من جسم الاله . وكان القوم يرحبون بهذا النبت على انه فال طيب أو بالاحرى على انه السبب في نمو الزرع » (جيمس فريزر : الغصن الذهبي) .

... بل ان رموزا بعينها تحتل في قصائد الديوان ركنا دائما وتسري في مجراها بلا انقطاع كالدم والعين والنار والهواء واللبن والطين والسنابل .. بين هذه العناصر والنقائض يناضل الانسان ويكافح وصولا الى منطقة الرؤيا اليقينية تخلصا من العباءة والظلمة والاسفلت .

ونكتفي برمز واحد هو « الدم » حيث :

« مغتسلا في دمه البري ... »

« ربما يسمعني السيف حوار الدم في اللحم الغريض المستباح .. »

« بكت اليك – في دمي – الاهلة القديمة ... »

« فعدت .. في دمي خناجر القصدير ... »

« اطبقت على دمي المدينة الدهليز ... »

« منفردا الا من الدم الذي تساكبت خيوطه في طرق الرواء .. »

« أصحابه – اذ شربوا من دمه – تجسدوه .. »

« أو نكتة يضيع فيها دمنا المسفوح ... »

« تنحل في دمي روابط الاشياء ... »

« والماء في دمي يميت بذرتي المنفلقة ... »

« فاقتلعي يا كيمياء الارض – من دمي – احتقاري ... »

« تخونني الدماء في يدي ... »

« لينبت فيها الدم المزهر ... »

« لتسمعنا من حكايا الدماء التي طرحتها خيول الشرائع .. »

« ابحرت في الدماء ... »

« كانت الارض جنينا في دمي لم يبلغ التاسع ... »

« وانا زهر الدم الطالع من كل قتيل ... »

« واستفرغ من دمك العاصي ما حملت من الادواء ... »
« وتكلم لغة واحدة دموية ... »
« لتسمعنا عن تخبطك الدموي بعرس الردى والشباب... »

والدم عند القبائل البدائية يعني التوتم . وفي الصور المسيحية يرمز الى الحياة البشرية التي عاشها المسيح « وأخذ الكأس وشكر واعطاهم قائلا اشربوا منها كلكم لان هذا هو دمي الذي للعهد الجديد يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا » (انجيل متى) . واللون الاحمر منه يشير عادة الى الشهداء الذين ماتوا دون ان ينكروا المسيح . وفي القرآن الكريم يشير الى الحياة « انما حرم عليكم الميتة والدم » (سورة البقرة) و « الا ان يكون ميتة او دما مسفوحا » (سورة الانعام) .

خامسا - توتر المناخ الشعري : مستخدما البحور المركبة التي يمكن ان تتكون من اكثر من تفعيلة لنقل هذا التوتر المطلوب . وان كان استخدامه اكثر لتفعيلة الكامل (متفاعلن) التي تمنحه خاصية الاندفاع والتدفق والمقدرة على تلاحم الابيات خاصة وان هذا البحر يمكن ان يجيء قرض الشعر منه على صور شتى حسب ارتباط العروضة بالضرب مستطيعة اثارة الحس بتوترها الوحشي الذي افاده كثيرا استخدام الجملة الفعلية الدينامية في بدايات معظم الابيات .

« هجرتني موسيقى الافلاك ... »
« عدت منكم.. بعد ان دوخني الليل واعماني الطواف... »
« ضحكت حين انطفأت ساقية العطاء ... »
« تلاحمت افراحنا البائسة الشوهاء ... »
« وقفت فوق صدرك الرحيب كي أنام ساعة وارضعا... »

واستخدامه المكثر والموحي لحرف « في » كمفتاح صول يلون معظم تفعيلاته : في ظلمة الاباحة - في الوضم الليلي - في دمه البري - في السرج المنطفئة - في شرائع الدوائر - في نذر المطاوعة - في طقوس الكرم الزري ...

... هناك ملامح اخرى يمكن لنا ان نضيفها الى عالم عفيفي الشعري كاستخدام الاسلوب الحواري تجسيما دراميا لرؤية أو نتيجة ادراكه ان عالم القصيدة اوسع من ان تستوعبها شخصية واحدة وهو اسلوب يزيد من حرية الشاعر ويسهم في تنويع النغم . وغيرها من ملامح ..

بل انه يمكن لنا ان نستشهد بمقاطع عدة من شعر عفيفي تدلل على انه يائس الى ابعد حدود الياس . مقاطع تأتلفها كلمات الهروب والصمت والموت والليل والنار والهاوية والرعب والزحمة والصدا والوخم والجوع والفراغ ... والتي تطاوع هذا الفهم .

كذلك وبمثل السهولة يمكن ان نجد مقاطع اخرى تدل على تفاؤله حتى ليصبح الامل عنده قيمة كبرى تدفعه لرفض عالم اليأس وتحثه نحو عالم الصدق والبراءة ، فبدافع منها رفض شريعة الجلادين بدوائرها المربعة . وتجارة الاصداف وسكان المدينة الميتة بمفنيتها الشمطاء وشاعرها المتصابي وصحفها الغبية الاجيرة واعينها الشاخصة الرمداء . ولها ومن اجلها سافر :

« بعينيك يشتعل القمر الاخضر
وفي شفتيك تجوس الاغاني
وتحترق الكلمات الزواني
وانفاسك المشعلات الرحيمة
تشق محاريثها اللحصبية قلب الهزيمة
لينبت فيها الدم المزهر ... »

شاعر المركب اذن هو عفيفي حيث في عالم المركب يسكن ويقيم..

وحيث يصبح الياس طريقا للامل والامل طريقا للياس وكلاهما خصوبة وتحرر وتجدد وفي حوارهما قصة الانسان حيث :

« تدب خلال خوافي الاحرف أسماء أخرى للاشياء
فيموت العالم
يولد
يرفص .. في شفتيك ... »

تقول الاسطورة القديمة ان الفيلسوف اليوناني أنبادوقليس قد القى بنفسه في فوهة بركان « اتنا » لكي يموت من غير ان يخلفوراءه اثرا ليؤيد بذلك دعواه انه اله . ولكن النار غدرت به فقذفت بخفيه النحاسيين وتركتهما على حافة راس البركان كأنهما رمزان ثقيلان للفناء (ول ديورنت : حياة اليونان) .

... ومن خلال رحلة عفيفي الشعرية التي تشي بعطائها الواعد وتستقطر الصدق وتحتضن التحليق الفكري والتوهج الشعري ويخفق نسيجها الحي بمذاق يمـوج بالعافية تظل - كما فعل من قبل انبادوقليس - دعوة الى المعرفة حارة وصادقة : ان نرحل الجميع من جزائر الملح الى فوهة البركان !

الخرطوم   محمد حافظ دياب

قرأت العدد الماضي من الآداب

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٦ ـ

الابحـــاث

أعباء قضيته ، ما لم تعنه عليها ثقافة وهموم وتطلعات البيئـة وروح العصر . ولم يكن العراق هذه البيئة الملائمة لتحمل اعباء مثل هـذه القضية أو أي قضية على مستوى الخلق والابداع ، بمفهومها الحضاري الشامل » . وهكذا يطرح علينا سؤال حول تصور الجزائري لـدور المثقف عموما في الثورة . هل يظل بعيدا حتـى تستدعيه . نسأل : وأين الشاعر كطليعة واعية ومثقفة وحساسة ؟ لاحظ هذا التورم فـي الذات ، ومظهره باغراقنا في الاهتمام بالفرد بتبرير خطيئته ولو كانت قاتلة ، ودعوتنا الى ان يتقدم له الواقع طائعا مختارا طالبا منه أن يشارك في تغييره .

ربما يتصل بموقف المثقف ، تلك الرسالة التي كتبها محمـود درويش الى ابي سلمى كمقدمة لديوانه . والارجح ان محمود درويش كتبها وهو ما زال هناك ، فهو يتحدث عن ابي سلمى الواقف على الحد الثاني من السكين ، بعيد عنا بعد القلب عن العينين ، وقريب منا قرب ضفة النهر الواحدة من الضفة الاخرى » ، وهو يحدثه « انت تغني للعودة ونحن نغني للبقاء . يبقى نشيدنا ناقصا ما لم يكتمـل بنشيدنا » . وهكذا نشرت الرسالة المكتوبة هناك ، وقد اصبح كاتبها هنا . قرأتها ولدي احساس مرير بأن البلاغة بمفهومها الدارج ككلمات منمقة ، هي جوهر فكرنا وبالذات السياسي . وعلى الاقل فان زعماء البرجوازية المصرية منذ مشايخ الازهر الى عرابي الى مصطفى كـامل وسعد زغلول ومصطفى النحاس ، كانوا فرسان كلام لا يبارون . حـاول ان تحصل على فكرة فما أقل ما تجد وسط ركام من الثرثرة الفارغة . اطل علي محمود درويش من شرفة البلاغة . احببته وهو في موقعـه يمارس موقفه . في بداية رسالته يقول « انه يبحث عن معجزة التئام تعيد وحدة البرتقالة التي شقتها السكين الى نصفين » . الغريب أن تلتئم البرتقالة خارج الاسلاك ، بعيدا عنها . أبو سلمى يغني للعودة ، سيغني محمود درويش أيضا للعودة ، وكان قد وعدنا أن يغني للبقاء . نحن نختار النفي الاختياري . ما افجع مصير السياب وهو في مرحلته الايوبية . حلم محمود درويش في رسالة الحب التي كتبها لابي سلمى ان يلتقيا ، كان الطريق أمامه واضحا عندما كتب الرسالة ــ ربما قبل شهور فقط ــ وهو بنفسه حدده « سنلتقي بمـدى ما نذبـح وبقـدر ما نتحاشى مبارزة الموت نفقد حقنا فـي الانتظار . سنلتقي بقـدر ما نمشي وبمدى ما نصر على الاحتفاظ بكوننا ضفافا » . عدل محمود درويش أن يبقى ضفة للنهر تغني من هناك . في سنيك بار Snak bar (سميراميس القاهرة) ، رأيته ، تحاشيت أن تلتقي العيون . فـي داخلي حلم طعين . اكره معانقة مجهض الاحلام . تامل اسم البـار . كان اباه يحدثه عن ثوار فلسطين الـذين كانوا يحملون سلاحين : البندقية والقصيدة . (كانت القصيدة لابي سلمى) . غيرت موقعي ولم اغير موقفي . هكذا قال . اصدقك . لكن الى متى نظـل نعيش هذه الثنائية ؟ شاعر يتحدث عن النضـال وآخر يناضل ولا يكتب الشعر . (ناظم . سارتر . اراغون . موراباك . لوركا . وحتى بايرون) . اذا كان اللقاء لن يتم الا بمدى ما نذبح . اذا كنا سنفقد حقنا فـي الانتظار كلما تحاشينا الموت . فكيف يكون الذبح في الـ Snak bar وهو مكان مثالي لتحاشي الموت ؟ يفطن سامي خشبة في دفاعه عـن معنى وجود محمود درويش في القاهرة الى نقطة هامة . لكن الدفاع بمجمله احادي الجانب . له الحق ان يدق الجرس لكي لا نقـع فـي خطأ اعتبار محمود درويش هو فلسطين وثورتها وشعبها . الثورة أكبر واعظم من اي فرد أيا كان . لسنا فاشيين جدا . لكن في حـدود الموقف الفردي لا غير ، فان محمود درويش يحتاج الى اعادة الالتئام . عليه ان يبحث عن معجزة تعيد التئامه هو . فهو البرتقالة المشقوقـة نصفين . « الموقف » و « الموقع » وحدة واحدة . لا تغير موقعك لانه هو موقفك . يوما سارى محمود درويش في الاردن . في اي صف من الصفوف التي تخلخلت في مذابح أيلول الفاجعة . نحن نحتاج هـذه الصفوف . لنتطهر ، لنبرأ من الاوجاع . لننفي الضعف والخوف . لنقضي على الثنائية .

في دراسة جورج طرابيشي نموذج غريب للحالة الحزيرانية . المقال غزل في الموت والفناء واللاعقل : تكريس للعجز عن فهم قوانيـن الوجود . لان ما حدث في حزيران كان غير مفهوم على الاطلاق ، وما زال كذلك ، فان اكتشاف عالم الموت يصبح هما اساسيا . الدراسة عـن المجموعات القصصية لعبد السلام العجيلي . لن احاول رصد علاقتها بالموضوع الذي تدرسه . بعد بي المهـد والمجموعات ليست تحت يدي . المهم في الدراسة ليس قيمتها النقدية ، ولكن ذلك الغزل الحار في الموت حيث هو حالة غير مفهومة لا تخضع للقانون العلمي ، لم يكتشفها ويكاد المقال يقول : لن يكتشفها . الغريب ان صديقـي القصاص جمال الغيطاني عثر على كتاب للشيخ حسن العدوي احـد الثوار العرابيين في مصر (١٨٨٢) كتبه عقب النكسة العرابية ، في مناخ الهزيمة الرعبة التي طوحت بالاحلام واجهضت الصحوة المصرية . والكتاب اسمه « تنبيه أهل الاعتبار الى احـوال الجنة والنار » ، وهكذا لم يجد الشيخ العدوي وهو من أصلب الثوار العرابيين شيئـا يكتب عنه في مناخ النكسة سوى الموت .

يطوف جورج طرابيشي بعالم الموت ، يطالبنا أن نحرر انفسنـا من « الغشاوة الصفيقة التي ضربت بنسجها حول الخلايا الرماديـة فاعمتها عن رؤية الحقـائق العليا » . جورج يطالبنا ان « نستبدل ابصارنا الحسيرة بفعل الروتين اعينا جديـدة او بالاحـرى عقـولا جديدة » هذا الغزل الصوفي في الحقيقة العليا ينتهي بان « للمـوت سرا لا يستطيع كل علم العالم النفاذ اليه . العلم يستطيع ان يقـرر احيانا بم مات الانسان ولكنه لا يستطيع أن يعلم لم مات » لن اتحدث بلغة العلم . فجورج لـم يتحدث بها . لكني اكره اهانة العقل الـى هذا الحد ، والدفاع عن الصدفة والقدرية واهانة القدرة على تجاوز الموقف . المقال يفسر جورج طرابيشي ولا يفسر العجيلي . هـذا هو الجانب الذي اخذته منه . وربما يفيد ان نذكر خبرا معروفا ــ استكمالا لرصد مظاهر انقسام شخصياتنا ، فجورج طرابيشي من انشط مترجمي الفكر المادي الى العربية . في ذيل مقاله اعلان عن كتاب « اصـول الفكر الماركسي » . وفي نفس العدد اعلانان عن كتابين من ترجمتـه الاول « متى يطلع الفجر يا رفيق ؟ » ــ صحيح متى ؟ ــ والثـاني كتاب جارودي عن كارل ماركس . لماذا هذا الانقسام الغريب فـي شخصياتنا ؟ جورج برتقالة مشقوقة نصفين . فمتى تحدث المعجزة ، معجزة الالتئام ؟

في دراسة الدكتور محمد النويهي « الواقعية الاشتراكية والشعر الحديث » يناقش قصيدة واحدة ، لجيلي عبد الرحمن « اطفال حارة زهرة الربيع » ، وقد ناقشها في اطار العرض السريع لتاثيرات تيار الواقعية الاشتراكية على الشعـر العربي الحديث . وخاصة تلك التاثيرات السلبية التي تمثلت في الهتاف والخطابة وصياغة الخطوط السياسية في منظومات شعرية رديئة . الدكتور النويهي يتوصـل بالفعل الى رصد صحيح لهذه الظاهرة . بقدم لنـا المناخ الذي ظهرت فيه . والمبررات الفكرية التي فرضتها . هذا برغم انه اساسا يرفضها . وهو يدرك ان عالم الثقافـة « ينبغي أن يكون حرا مفتوحا لجميـع المدارس والاتجاهات الفكرية ، تتعارض وتتناقش ويختار منها النـاس ما يرونه أصلح لحاجاتهم وانسب لاحوالهم » . هذا لا يعنـي أن يقف

الدكتور النويهي مع دعاة الفن للفن . ولكن المسالة عنده الا « تفنى شخصية الفنان فناء تاما في المجموعة فلا يتميز عنها بشيء ، ولا يتميز فنه عن انتاج سائر الفنانين فيستحيل انتاجهم كله الى كليشهات مكررة مرصوصة » .

والواقع ان هذا القول يضع ايدينا على ملاحظة حزيرانية غريبة. فالدكتور النويهي يلاحظ ان الادب الهاتف كان « وليد اساءة فهم للمذهب الواقعي ، الجديد آنذاك » وان « الواقعية الاشتراكية نفسها حين يحسن فهمها الفنان ، ويمارسها ممارس ذو موهبة ومقدرة فانها كفيلة بان تثمر لادبنا العربي ثمارا طيبة » وهذا صحيح تماما . بيد انه مما يكمل الصورة ما رصده « رجاء النقاش » في ندوة الآداب من ان « المدارس النقدية غير واضحة عندنا . والنظريات النقدية كلها غير واضحة . النقد الواقعي يقف عند الاوليات ، عند المبادىء العامة، رواد المدرسة الواقعية وقفوا عند حد التبشير » . المسالة اذن مسالة معايشة لما نؤمن به وفهمه . بالنسبة للشعر ولكل الوان الخلق الفنى الاكثر تعبيرا عن الذات ، فان مشكلته هي مشكلتنا . الواقعيون في الفن عاشوا تجربة النضال وسط اجتماعات مغلقة ، تصاغ فيها الشعارات العامة. لم يدخلوا المعركة الاجتماعية كما يجب . لم يمارسوا طهارة النضال من أجل الحياة . كان طبيعيا ان تاتي اعمالهم فجة وغير ناضجة ، برغم انها لعبت دورا لا نستطيع أن نقلل من اثره . وايضا فليس غريبا انهم جميعا عندما سقطوا كثوار واجهضت احلامهم ، وانهزموا ، غردوا كما يجب أن يكون التغريد . غنوا للحياة اكثر من اي وقت مضى . نحن اذن كنا نعيش هذه الحالة قبل حزيران . وسنعيشها بعده طويلا ، ما لم نتجاوزه ، ونشارك فعلا وبالسلاح في نفيه .

بدأ الدكتور « احسان عباس » ندوة الآداب بكلمات اراد بها ان يحول الندوة الى مناظرة . كنت اظن ان زمن المناظرات قد مضى ، وان عقلنا العربي قد ارتقى ونضج ، وان الانطلاق من « الابيض والاسود » كوجهين وحيدين ينفي كلا منهما الآخر قد آن اوانه . ولكن الدكتور احسان ذكرني بان هذا ما زال باقيا . دعك من انه قد افتعل هذه البداية ليثبت انه مدير ناجح لندوة على النحو الذي يفتعله مقدمو برامج الاذاعة والتلفزيون . لقد بدأ الندوة نافيا ان هناك أزمة نقد أصلا. برغم هذه البداية غير الموفقة فقد لاحظ ـ ملاحظة ذكية تلك ـ ان « نقدنا العربي ، قد تعود منذ القديم على المعركة ، وهكذا فكاننا من خلال هذا التاريخ الطويل قد ربطنا بين النقد وبين المعركة الادبية. فاذا خفت صوت هذه المعركة ، توهمنا ان النقد لا وجود له » . يبدو اننا لم ننف العقل القبلي تماما . اذا اضفت الى هذا ما قاله رجاء النقاش من اننا لا نحسن فهم ما يتصل بالمسائل المختلف عليها، واننا نحول الصراع الفكري الى معركة شخصية ونحاول ان نجيع من نختلف معه (فعل شوقي هذا مع العقاد) . ولا نميل « الى مصارحة بعضنا البعض ، ونفتقد القدرة على مصارحة الذات ايضا » . واذا أضفنا اليه أيضا شكوى النقاد المرة من ان العلاقات الشخصية تقيد الناقد ، يفقد صداقاته اذا ما قال رأيه . هنا يبرز لون من الخواء النفسي داخلنا ـ نحن مثقفي البرجوازية الصغيرة ـ لقد افتقدنا لزمن طويل المناخ الذي يجعل الصراع الفكري شيئا طبيعيا ومشروعا وتكفلت نظمنا السياسية والاجتماعية بنفي اي رأي حر . انعكس الامر علينا. اصبحنا نكره الراي المخالف حتى الموت . وفي كل الاحوال فنحن ومن نختلف معهم لا نفهم جيدا ذلك الذي نختلف عليه . ولا نسعى لذلك . وربما لاننا نقدر ذواتنا حتى المرض ، فنحن ـ حتى عندما نكتشف خطانا ـ نجبن عن العدول عنه . ونحن ايضا نستسهل الكلمة . بدأ الدكتور احسان عباس الندوة نافيا ان هناك أزمة نقد ، واقتنع بعد خمس صفحات فقط بوجودها . هذا استسهال في ابداء الراي وعدم تحمل المسؤولية .

نفس المسالة في دراسة الدكتور عبد الحميد ابراهيم « رواد القصة وظواهر المجتمع المصري » . وبرغم ان لها بقية وهو أمر يغري بالانصراف عنها حتى لا نقع في خطأ مناقشة الجزء دون الكل ، فانشكل بنائها يتغلب على هذا المحذور . يذكر الدكتور عبد الحميد ان دراسته تقدم تمهيدا يتضمن صورة مجملة للواقع التاريخي الذي عاشه رواد القصة المصرية . ثم يتناول موقفهم من التركيب الاجتماعي ، ويعد بان يقدم في بقية البحث موقفهم من الشخصية المصرية حصيلة هذا التركيب الاجتماعي . ونلاحظ ان الكاتب لم يحدد بالضبط المفاهيم التي يستخدمها ، فما الذي يعنيه بالضبط بجيل الرواد في القصة المصرية ؟ وما هي حدوده التاريخية ؟ بدأ بهيكل ووصل الى توفيق الحكيم ومحمود البدوي والمازني . وما الذي يعنيه بالتركيب الاجتماعي ؟ لم افهم شيئا . برغم ان الاحصاءات مفيدة ولكنها بدت كمجرد زخرفة وزينة للدراسة ولا اكثر . والحقيقة ان الكاتب حاول ان ينطلق من وجهة نظر اشتراكية في تحليله للتركيب الاجتماعي . ولكننا نختلف معه في كثير مما توصل اليه وربما معظمه . ونظن ان المنهج الذي استخدمه والادوات التي اتبعها للتوصل الى هذه النظرة العامة ، قاصرة جدا ، ان لم تكن بعيدة جدا عن نيته الطيبة في تقديم وجهة نظر اشتراكية والانطلاق من تحليل طبقي . وفيما يتعلق بأدوات البحث فان عدم تحديد المفاهيم تحديدا دقيقا قد أوقع الباحث في استخدام احصاءات تنتمي لمرحلة سابقة أو تالية للفترة التيعاشها جيل الرواد . والمعروف ان جيل الرواد قد بدأ بهيكل ومارس دوره بعد ثورة ١٩١٩ بسنوات . وهو لذلك قد عاش في مرحلة انبعاث قومي ، في ظل احدى محاولات البرجوازية المصرية لتحقيق ثورتها . وهذا يعني بروز العديد من الحقائق الفكرية والاجتماعية . ترسيخ وتاكيد لمقولات الفكر الليبرالي المعروفة . حرية الانسان . المساواة . حرية العقيدة . حرية المراة . الفكرة القومية . وهذا هو المناخ الرئيسي الذي صاحب ميلاد مدرسة الرواد في القصة المصرية ، والذي غاب تماما عن الدكتور عبد الحميد الذي ظن ان تزيين الدراسة باحصاءات يعطيها علمية تفتقدها . وهذا مثال عملي لزج النفس فيما لا تحسن فهمه . وهو جزء من ازمتنا الفكرية العامة.

.... وبعد ..

لعلني قد غفلت العديد مما يوجب الاعجاب ، لكني كنت احاول أن ارصد ظاهرة واحدة في مجمل أبحاث العدد . وأظن ان بناء العدل لم يختل كثيرا . واذا كان قد حدث فعذري انني واحد من « الحزيرانيين العرب » !

القاهرة

صلاح عيسى

القصائد

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٨ ـ

غنى في نسيجها ، بصورة يبدو معها النسيج ، وهو المادة التي يصوغ منها الشاعر تفاصيل هذا البناء الفني ، شاحبا في بعض الاماكن . وقد دفع هذا الشحوب الشاعر الى الاستعانة كثيرا بمجتزءات الموال دون الاستعاضة عنها بالحس الشعبي وبالدم الفلكلوري الذي يسري في عروق قصيدته هو ان جاز التعبير . ومن هنا كانت هذه الاجزاء ـ التي استعان فيها بمقتطفات من الموال ـ اكثر اجزاء القصيدة فقرا وان بدت للوهلة الاولى غير ذلك . فالموال فيها يطفو الى سطح القصيدة ولا يتغلغل أو يسري في الاغوار منها . ومن ثم فانه لا يمكنها من ان تجري تنويعاتها الخاصة على لحن هذا الموال الشعبي سواء اكانت هذه التنويعات مفارقة له أو مرافقة لخطاه . وتظل الاجزاء التي تنطوي على روح الموال دون نصه اكثر اجزاء القصيدة نضجا وشاعرية .

يا زمان الوصل خذني ـ فوزي كريم

فوزي كريم صوت شاب في أفق الشعر العراقي الحديث .. شاب بكل ما تعني الكلمة من معان .. شاب الجرس .. قوي الصوت شاب الفهم والرؤية . ينطلق من (حيث تبدأ الاشياء) لا من حيث تاسن او تنتهي . ومن هنا امتزجت في صوته الجدة بالبكارة ، والحداثة بالاصالة . وهذا ما يبدو واضحا في قصيدته (يا زمان الوصل خذني او نشيده كما يحلو له أن يسميه . اذ يذكر انه نشيد من قصيدة . وان حظي في الواقع بدرجة كبيرة من الاستقلال العضوي والتكامل . وفي هذه القصيدة نحس بتيارات قوية من الشعر العربي القديم تسري في عروق القصيدة ولكنها لا تحيلها الى عمل تقليدي بل تعمق من حداثتها وتضفي عليها قدرا ملموسا من الجدة والاصالة . ولا أعني بهذا تلك التضمينات القديمة المبثوثة بمهارة وذكاء في ثنايا القصيدة ، ولكن ما اقصده هو ذاك التساوق المحكم الذي يشد جزئيات القصيدة الى بعضها البعض برباط متين ، ويبرز جوانبها البنائية والموقفية بتركيز ووضوح ، وذلك الاحساس الفطري ببكارة اللغة وطزاجة الكلمات . فالتضمينات التي تستعملها القصيدة تنتمي الى اسلوب بنائي شديد الحداثة والتعقيد ، وخاصة بالطريقة الناضجة الموفقة التي استعملها فوزي كريم هنا . حيث يقوم التضمين من خلال اشارات شديدة الايجاز والثراء بخلق مفارقة فنية خصبة بين عالمين كاملين .. عالم الواقع او التجربة الشعرية ، وعالم آخر موغل في القدم يستدعيه التضمين ليثري به تجربة الشاعر ويرهف احساسنا بتفاصيلها . وليس التضمين وحده هو الاسلوب الحديث المعقد الذي يلجا اليه الشاعر في بناء تجربته ، ولكن هناك ايضا هذا التركيز الحاد في صياغة الصورة الشعرية ذات الوجود المستقل عن المدركات الواقعية والاغنى منها . وهو أسلوب يؤكد لنا ان الصورة ليست مجرد اداة تعبير عند هذا الشاعر ولكنها اداة تفكير . واذا تاملنا هذه الصورة ـ الصور ، سنحس بكل ما اعنيه :

وسماء ، فتحت حاضرة العشق
ووشما نازفا في الصدر
يستصرخ أعراس القبيله
وخيولا ، جنحت للموت ،
حتى ازهرت ، في رحم الموت ، شقيقا
ودما اخضر ،
يستسلم للجرح الذي بين جناحي
فيرتد طليقا .

تقدم لنا هذه الابيات صورة كلية تتضمن مجموعة من الصور الجزئية الموحية ، والرموز الشعرية الشفيفة . وتعتبر هذه الصورة وحدة جزئية تسلمنا الى الوحدة الجزئية التالية (الاغنية) وتندغم في اطار الوحدة الكلية للقصيدة في نفس الوقت ، لتساهم في بلورة ذلك الاحساس الساري في اجزاء القصيدة بالاغتراب والوحشة والتوق الى الانطلاق والتحقيق .

ميكس تيودوراكس ـ محمد يوسف

ليست هذه اول قصيدة اقراها لشاعرنا المصري الشاب محمد يوسف وان كانت اول قصيدة اكتب عنها من قصائده . فقد قرات له العديد من القصائد التي اكدت لي ان محمد يوسف طاقة شعرية قادرة على الابداع والعطاء ، لكنها لم تتخلص من تاثيرات بعض الشعراء او بالاحرى لم تهضمها ، ولم تتمكن بعد من العثور على شخصيتها الفريدة وقاموسها الخاص وعالمها المتميز الرؤى والاصوات . وقد ترددت كثيرا قبل أن اسجل هنا هذه المقولة النقدية ـ المحبة القاسية معا ـ لكنني فرغت توا من قراءة آخر قصائده (من كراسة ابي ذر الغفاري) فحسمت التردد ودفعتني الى تسجيلها هنا . اما قصيدة « ميكس تيودوراكس : تنويعات على لحن الثورة » فبرغم طموح عنوانها وايحائه باسلوب بنائي ناضج هو اسلوب التنويعات المختلفة على اللحن الواحد ، فانها لم تستطع أن تنجح في تقديم ما طمحت اليه .. لا استبطنت حياة تيودوراكس بصورة كافية ، ولا بلورت من موقفه ما يستطيع ان يكون معالجة فنية للواقع الذي صدرت عنه القصيدة ، ولا تمكنت من تقديم اكثر من تنويع واحد على لحن الثورة . ولا يعني هذا انها قصيدة فاشلة ، فقد استطاعت في كل مجال من هذه المجالات الثلاثة ان تقدم بعض الانجازات . ولقد استخدمت القصيدة الاشارات الاسطورية لقصة بروميثيوس بنفس الطريقة المالوفة والمكرورة ، ووقعت في تكرارات غير موظفة فنيا ، وحاولت بطريقة ميكانيكية ان تجري لعبة تبادل المراكز بين الصمت ـ وهو محور كان يستطيع أن يثري القصيدة بالكثير من الايحاءات وأن يبلور قضية الحرية التي ناضل من اجلها تيودوراكس لو أحسنت معالجته ، وبين مجموعة اخرى من بدائله مثل السجن والحزن والموت والخوف والكبت والمنفى . كما انها تكشف عن ضحالة معرفة الشاعر بالموسيقى وهي فن الموسيقار اليوناني الذي يكتب عنه .. فكل ما يعرفه عنها معلومات شديدة العمومية . ولو كان الحال غير ذلك لاستفادت قصيدته كثيرا من معرفته الموسيقية في نسيجها وبنائها .. والموسيقى اقرب الفنون الى الشعر . لكن كل هذه الملاحظات لا تنكر على القصيدة عذوبتها الايقاعية ، وبعض صورها الناضجة ، وطموحها الكبير .

جمال عبد الناصر ـ صباح الدين كريدي

تحاول هذه القصيدة دون توفيق أن تتجاوز حدود المرثية العادية لتؤكد ان عبد الناصر ما زال حيا وانه ينهض من مسجده بعد غياب الشمس كل يوم ويذهب الى مكتبه يستمع الى نشرات الاخبار ويقرأ الصحف وينظر بعض قرارات الدولة ثم يترك مكتبه ويطوف ببعض الاحياء الشعبية يستمع لاصوات الناس ولمشاكلهم ويتابع جولته بين العمال في المصانع وبين الجنود على الجبهة .. الخ ، ثم يعود من جديد الى قبره عند طلوع الفجر .. وتقدم القصيدة كل هذه الرؤى النثرية بلغة نثرية باردة وبناء قصصي ليس فيه تركيز الشعر ولا توهجه .. وبصرف النظر عن التصور الخاطىء لعبد الناصر كأسطورة ، فان المعالجة الشعرية شيء غير الاستطرادات النثرية التي تجعلنا نتساءل عن سبب اختيار جزئية من الجزئيات دون الاخرى ، وعن وجود منهج فني يحدد او يحكم طبيعة هذا الاختيار أصلا .

الاسم الآخر ـ محمد راضي جعفر

قصيدة الشاعر محمد راضي جعفر « الاسم الآخر » تنطوي على موهبة شعرية حقيقية ولكنها لما تزل في مرحلة النضج والتكوين .. فضلا عن الاخطاء المطبعية هناك الكثير من الاخطاء العروضية التي تعتبر عيبا كبيرا بالنسبة لشاعر يملك هذه الطاقة الشعرية القادرة

على صياغة بعض الصور الجيدة والمدهشة . ويكتب باقتدار عن أعذب الشعراء المحدثين تمكنـــا من الموسيقى وأغناهم بالايقاعات والتجارب العروضية الرائدة . واذا تركنا هذه الاخطاء جانبا فـان القصيدة تنبىء عن قدرة الشاعر البنائية وتوحي بنضج فهمه لمعنى القصيدة الحديثة بكل تعقيداتها البنائية ومستويات المعنى والمعالجة الشعرية المتعددة بها . ففي القصيدة قدرة واضحة على استبطـان معاناة الشاعر العربي وقدره من خلال تناولها لمأساة السياب الشعرية والانسانية . وعلى الايحاء الى كثير من المواضعات الحضارية الشائهة التي يعيشها هذا الشاعر ويعمل من خلالها وضدها معا . وهي تقـدم كل هذه المستويات المتعددة من المعنى بأسلوب شعري وبمنهج شعري ، لا يحتاج من الشاعر قدرا أكبر من الاهتمام باداته الموسيقية واللغويـة حتى يحقق في مجال الشعر الكثير .

القاهرة — صبري حافظ

* *

القصص

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ١٠ ـ

الدار . ويواصل الحلم في بلاد الغربة والرحيل والتجوال .. الخ ، ثم نكتشف انه كان يحلم لمدى عشرين سنة في الغربة : « .. في أذني تتردد وصية راعي الكنيسة في بلاد الغربة . أمي أو السفر . قررت ان الازم الاولى ، واتخلى عن الآخر » ثم بالبنط الابيض : « فـي اليوم التالي ، خرجت جنازة صامتة من البيت المطل على البحر . وكــان الهواء ما زال شديداً وقاسيا » . ويبقى القارىء ـ الذي هو أنا على الاقل ـ حائر : جنازة من ؟ الابن الذي يحلم ؟ أم الاب الذي لم تقـو يده اليابسة على اغلاق النافذة المفتوحة ؟ أم الام التي حرنا معهـا ، هل ماتت قبل رحيله كما ذكر الكاتب ؟ أم ماتت بعد عودته من الغربة بعامين ، كما ذكر الكاتب أيضا ؟ أم ؟.. أم ؟..

لكن هذا ليس كل شيء في هذه القصة ، فهي في عملية التفتيت بين الواقع والحلم ، والتداخل بينهما ، تفتت أيضا ، مع الواقــع والحلم ، والحدث المتناقض ، الزمن أيضاً ، فنرى التجربة مكتوبــة بصوتين ، بضميرين : صوت الراوي وضمير الغائب ، يتحدث عـن تجربة الاب بعد رحيل ولده . وصوت البطل وضمير المتكلم ، يتحدث عن حصاد تجربته ، وتمزقه بين الغربة والدار ، وضياعه بين الوحول والعواطف . ويتداخــــل الصوتان والضميران : الراوي والضمير الغائب بالبنط الابيض ، ثم البطل وضمير المتكلم بالبنط الاسود ثم الراوي وضمير الغائب بالبنط الابيض ، وهكذا دواليك في «منتجة» ونظام عجيبين .

لعبة الشكل الجديد هي ، وعلى تجربة شعرية ، لا أعتقد انهـا تقتضيه أو تفرضه الا في اطار الشعر لا القص . فالتجربة ، كمـا قلت ، تجربة شعرية ، مكثفة ، يمكن ان تكون حصادا لتجربة قصصية اخرى . وعلى القارىء أن يقرأ ، ويعيد القراءة ليحاول ان يفهـم . وعليه أن يقتنع بدعاوى الشكليين في الادب ، من ان الحدود قد زالت بين كل الفنون ، بين الشعر والقص والتشكيل ، كما زالت بين الواقع والحلم ، وفي عالم ما يزال يحبو كعالمنا ، واذا لم يقتنع ، فهـو لا يعرف في الفن ، وهو غير متحضر ، وغير معاصر ، ولم يكبر بعـد ليبلغ مبلغ الفن الجديد . وعلى القارىء أن يلجأ بعد العجز المحتم الى أخواننا النقاد ، ليفهموه أصول « الموديل » ، ورموز التجربة ، ومدى التحامها الضبابي بالواقع ، وتكثيفها الشعري له بالحلم . بديل آخر عندي ، هذا الشكل الجديد ، للحيل البلاغية البيانيـة ، والبديعية الزخرفية ، معا . لجوء الى اللف والنشر البلاغي المشوش ، ليس على مستوى العبارة ، وانما على مستوى العمــــل كله . ومن قبل شجب همينغواي هذه الحيل الادبية ، والتلاعب بوسائل القص بغيـر تبريـر فني ، تقتضيه طبيعة القص في تجربة معينة . ولا أجد في موقفـي الحرج هنا ، الذي لا أحسد عليه ، سوى أن ألجأ الى الناقد الصديق غالب هنسا ، الذي كتب يقول في مجلة « غاليري ٦٨ » ، في عددها الاخير ، في الصفحة الثامنة والثمانين :

« ان منطقة الامان للكاتب هي الواقع ـ التجربـة المعـاشة . وهو ان ابتعد عن هذه المنطقة ، فان كتاباته تصبح اما مجرد تركيبات ذهنية فقيرة ، خير لنا ألف مرة أن نقرأها في مقال ، من أن نقـرأها في قصة ، أو تصبح مجرد بحث عن الطرافة . والطرافة تغري الكاتب ، لانها تلاقي استجابة واعجابا شديدين من القراء (غير صحيح يا غالب ، انهم فقط يخافون الاتهام بالجهل وعدم المعاصرة . يخافون من النقـاد والكتاب معا !!) . يسود الآن اعتقاد غريب ، اننا مـن خـلال بعض الالاعيب التكنيكية ، سوف نتوصل الــى فن لم يسبق له مثيل . وأصبح من الشائع أن يرتبط اسم كل كاتب جديد بنوع من التكنيك ، يدعي انه به سوف يجدد الادب ، ويبعث فيه روحا جديدة . وأصبح الكاتب بدلا من أن نتعرف عليه بموقف فكري ، او بعمل فنـي عظيم ، نتعرف عليه من خلال تكنيك معين . هكذا عرفنا بيكيت ، ويونسكـو ، وغرييه ، وساروت ، وغيرهم . وقراءتي المحدودة في هــذا المجال ، قد أقنعتني انه رغم كل المزاعـــم فلسنا أمام بروست جديد ، أو تولستوي آخر ، وانما أمام كتاب متوسطي الموهبة ، يهدرون معظم هذه الموهبة في عبث لا طائل وراءه » .. الى آخر ما قال .

الولهان

هذه القصة ، وقفت عند حدود الحكاية « الحدوتة » المفتعـلة النسج ، المفتعلة الشخوص ، والمواقف . شخوصها دمى ، لا تضحك ولا تبكي أحدا ، ولا تثير تعاطفا ولا تجافيا من قارىء . الشخـوص تتحاور داخل رأس المؤلف وحده ، وبمنطقه هو ، وبهدفه الوحيـد : الاحتجاج على الرجال ، الذين سكنوا خانعين ، للنساء اللواتي خرجن متبرجات ، سافرات كاشفات ، أو مستعيرات لاحذية الرجــال ، وسراويل الرجال ، وقصات شعور الرجال . مواقفها مصطنعة ومتكلفة : الفضوليون الذين يسألون ، والمرشد الذي يقوم بدور الدليـــل ، وتفلسف الولهان . أن العمل الفني أساسا ، يصدر عن فنان ، لـه موقف فكري . والولهان ، كتبها حقا فنان ، لكن موقفه الفكري مهتز في تقديري وقاصر . كيف يختار مثل هذه التجربة ، وهذا الولهان ؟ كيف يسفح عرقه ونور عينيه ، وعيون القراء في مثل هذا الموضوع ؟ هناك من الفكر والتجارب للاخ ابراهيم عاصي ، ولنا جميعا ، ما هو أصل وأبقى للادب الآن ، لتنبعث فينا « من الاعماق » كلماته الاخيـرة على لسان « الولهان » : « أصوات رجالية خشنة ، ومروءات نائمة ، وعزائم مصلوبة ، وذكورة مغتصبة ، وحق هضيم » ، في القـدس ، والجولان ، وسيناء ، وفي هذا الصراع الوطني الهادىء الساحـق ، الذي نعيشه جميعا ، ونعانيه . هناك تحديات أخرى ، للرجال والنساء على السواء !! هناك تحديات تنتظر ، مع الفعل ، الكلمة الصادقـــة المؤثرة ، حتى ولو كانت حبرا على ورق ، وشخوصا تتحـرك فـي وهم الفــن .

القاهرة — سليمان فياض

النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي «الآداب»



جوائز جمعية اصدقاء الكتاب

منحت جوائز اصدقاء الكتاب لعام ١٩٧٠ كما يلي :

اولا ـ جائزة رئيس الجمهورية ، وقيمتها خمسة الاف ليرة لبنانية تقدمها وزارة التربية الوطنية وهي جائزة تقديرية تمنح لمجموعة اثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة العربية قررت الجمعية منحها للدكتور عمر فروخ .

ثانيا ـ جائزة لبنان في العالم وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية قدمها المغترب جميل دنيا ، الرئيس السابق لجامعة اللبنانيين في العالم ، وتمنح لمجموعة اثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة الفرنسية ، قررت الجمعية منحها للشاعرفكتور خلاط .

ثالثا ـ جائزة الجمعية : وقيمتها اربعة الاف ليرة لبنانية قدمها مجلس بيروت البلدي تمنح مناصفة لاثرين فريدين تختارهما الجمعية صدرا باللغة العربية عامي ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠ الفهما مؤلفان لبنانيان ونشرا في لبنان قررت الجمعية منحهما لخليل رامز سركيس عن كتابه « جميتا » وللدكتور جبور عبدالنور وللدكتور سهيل ادريس عن معجمهما الفرنسي العربي « المنهل » .

رابعا ـ جائزة العلوم : في العلوم البيولوجية او الكيميائية او الفيزيائية او الرياضية الفه مؤلف من البلاد العربية من غير تحديد للغة ومكان النشر وصدر بين اول تشرين اول ١٩٦٨ و٣٠ ايلول ١٩٧٠ قررت الجمعية منحها للدكتور عبدالمنعم تلحوق عن كتابة « الحشرات والعناكب الضارة بمحاصيل بلدان الشرق الاوسط » .

خامسا ـ جائزة الدراسات اللبنانية : وقيمتها اربعة الاف ليرة لبنانية تمنح لافضل دراسة تبحث الطائفية من حيث هي علة من علل الحياة السياسية والاجتماعية في لبنان وصدرت بين اول تشرين الاول ١٩٦٨ و٣٠ ايلول الفها مؤلف لبناني ونشرت في لبنان قررت الجمعية حجب هذه الجائزة

والقى رئيس الجمعية فؤاد نجار بيانا جاء فيه :

.. « يحز في نفوسنا الى جانب سرورنا بالعمل الذي نقوم به منذ احدى عشرة سنة ان نرى الاحداث المتتالية علينا بنكساتها فداعبت الفكر اللبناني الذي اردناه خشبة خلاص فاعتراه الوهن الى حد التباطوء في سيره البناء ان لم نقل التوقف عن السير .

ان هذا الفكر الذي ينادي به لبنان ويعتز به والذي بدأ يشع فيه بعض قبسه ، يجب ان ينتصب بحقيقة ليفهم اللبنانيين التائهين في فيافي اهوائهم ان الاوطان في العصيب من اوقاتها لا تعالج امورها بالفوضى واللامبالاة وان لا تصان حقوقها سوى بالمعرفة الوهاجة التي تلم بكل ما يحيط بهذه الاوطان من خير وشر

وتدبر شؤونها في ضوء هذا الواقع بتجرد مطلق وايمان صاف وتضحية لا تقف عند حد ما اشد حاجة لبنان اليوم الى الفكر النفذ والبصيرة التي تخترق طيات الغيب والجرأة الواعية لتطلع علينا بالقول الفصل فيكل شأن من شؤوننا

وقد تكون الازمةالفريدة التي نجتازها الان لم تصل بعدالىالوقت الذي يحتم ان يطل علينا فيه مارد الفكر الذي تنتظر ، وما لم يطل علينا ماردنا هذا فان ما ينتظرنا من صعوبات ليس بالقليل .

ومهما يكن الامر فيجب ان لا يقودنا ما نحن فيه الان الى اليأس ولم يكن اليأس يوما سوى طريق معبد للهزيمة ..

علينا بالتفاؤل المقرون بالعمل المسؤول في شتى حقوله المتشعبة بالفكر الواعي في سائر مجالاته حيث الخلاص الذي ننشد .

مناسبتنا اليوم ، تتلخص في امرين :

الاول يتعلق بنتائج حصيلتنا لعام ١٩٧٠ والثاني يتعلق بما قمنا به وبما يهمنا القيام به في نطاق ما تسمح به امكاناتنا .

ما قمنا به ظاهر في :

١ ـ الجوائز التي قدمناها الى مستحقيها منذ ١٩٦٠ حتى ١٩٧٠ وقد بلغت قيمتها ٢١٥٠٠٠ ل ل وزعت على ٧٢ مؤلفا من اصل ٣٣٧ مؤلفا اشتركت في المباراة خلال الاحدى عشرة سنة من وجودنا ..

٢ ـ المؤلفات التي نشرناها خدمة لقضايا هامة وعزيزة على قلب كل منا وفي مقدمتها قضية فلسطين التي اصدرنا ، في سبيلها كتابنا بعنوان « صراع فلسطين في لعبة القوى » وهو يشمل مقتطفات من مقالات نشرها رينيه عاجوري في جريدة الاوريان عن قضيةفلسطين بين ١٩٥٠ و١٩٦٧ ، وقد وزع هذا الكتاب على شخصيات ومراجع علمية عديدة .

وقد اصدرنا ايضا كتابا اخر الفه نائب رئيس جمعيتنا عبدالله لحود بعنوان : « الملكية الادبية والفنية » وقد لاقى هذا الكتاب استحسانا واقبالا في لبنان وسائر البلدان العربية بعد ان ملأ فراغا كنا نشكو منه في هذا الحقل .

كما اصدرنا كتابا بعنوان قضية الكتاب في لبنان تعرض الى الكتاب اللبناني والازمات التي تجتازها ووسائل النهوض به وطرق توجيهه ..

٣ ـ امداد مكتبات القرى بالكتاب وقد وجدنا في سياق عملنا فيحقل الكتاب ، ان فائدة الكتاب يجب ان لا تبقى محصورة في المدن وتحقيقا لهذه الغاية عززنا مكتبات كثيرة في قرى موزعة في مختلف المحافظات اللبنانية وعندما شعرنا ان امكاناتنا قد تكون محدودة لا تخدم كما نشتهي قضية هذه المكتبات في القرى تقدمنا من المراجع المختصة باقتراح يقضي برصد مبالغ محترمة لتغذية مكتباتالقرى بالكتب ، وقد تجاوب معنا المسؤولون آنذاك والفوا لجنة مهمتها درس هذه القضية ووضع مشروع لتنفيذها وقد وضع هذا المشروع وقدم ولم تكتب له الحياة لسبب نجهله رغم مطالبتنا الدائمة به ..

اما ما ننوي القيام به في خطواتنا المقبلة فهو :

١ ـ استمرارنا في منح الجوائز ولكن لمؤلفات تعنى بمواضيع وامور نحن بحاجة الى التأليف فيها لا سيما في حقل العلوم،الذي يعود منها للكبار بصورة عامة وللاطفال بصورة خاصة .

٢ ـ تحقيق مشروع ثبت :

موضوعه التراث اللبناني وهو معجم بيبليوغرافي، يتضمن اعلام المؤلفين اللبنانيين من سنة ١٨٠٠ حتى سنة ١٩٧٠ ونبذة عن سيرهم وبيانا بمؤلفاتهم المطبوع منها والمخطوط وذكر اهم المراجع التي تناولتهم بالبحث وقد اغتنمت جمعيتنا خبرة عدد من اعضائها بهذا الحقل اخص بالذكر منهم يوسف داغر والدكتور انطوان غطاس كرم فاقدمت على هذا العمل الذي يتطلب كثيرا من الجهد والمال وهي مؤمنة بان النجاح سيحالفها لتحقيقه .

٣ ـ اصدار نشرة دورية تقييمية لما يصدر من كتب نختارها الجمعية وتعهد بمراجعتها الى نخبة من رجال الفكر تشمل خبرتها مختلف مواضيع التأليف ، وقد اعطى لهذه النشرة اسم « أصدقاء الكتاب » والفت لجنة للاشراف على وضعها من الدكتور انطوان كرم وانعام الصفير والدكتور احمد ابو سعد .

ج . ع . م .

رسالة القاهرة من سامي خشبه

التعليم : المشكلة وكيف نطرحها ؟

كانت قضية « التعليم » وما زالت من اهم القضايا « الوطنية » ذات الطابع السياسي والاجتماعي في المستعمرات السابقة . وكالعادة ، كانت هذه القضية ذات تاريخ خاص من مصر ، ارتبطت فيه بالقضية « الوطنية » وبطبيعة كل مرحلة من مراحلها وبطبيعة قياداتهاتقدما ونكوصا ، وارتبطت ايضا بتاريخنا الثقافي « الفكري » الـى درجة نستطيع معها ان نتبين حقيقة اتجاه الخط البياني لنوعية علاقتنا بالحضارة المعاصرة من جانب ، ولقيمة ارتباطنا بوجودنا القومي من ناحية اخرى اذا نحن درسنا « مناهج » الدراسة او برامج التعليم في مراحل التعليمالمتصاعدة في الفترة التاريخية المحددة.اذا كان الاهتمام المفاجيء بقضايا التعليم - على المستوى الصحافي في الغالب - قد ارتبط بتصريحات رئيس الوزراء - الدكتور محمود فوزي في بداية توليه مهام منصبه منذ نحو ستة شهور ، وعلى المستوى الرسمي ايضا فان تلك القضايا كانت احد محاور الجدل - والصراع - الفكري والاجتماعي الدائم منذ طرحت - تاريخيا . مسألة انشغالنا الاساسي بمصيرنا الحضاريمن ناحية ، وبموقفنا من مسألة « تقدمنا » او « تخلفنا » في الحقيقة ، وسبل الخروج من هذه التخلف الحضاري الواضحة .

كانت مسألة ارتباط التعليم بالمناهج العلمية الحديثة ، وبالتقدم العلمي في ميادين البحث واساليب التدريس والدراسة والمنجزات التطبيقية للعلم الحديث - فيكل مجالات هذا العلم الانسانية والفيزيقية - مسألة مرتبطة على الدوام باهداف حركة التحرر الوطني . وربما تم هذا الارتباط في اذهان كثيرين من المثقفين الوطنيين في مصر في مرحلة مبكرة نسبيا - بالمقارنة مع مناطق اخرى من العالمالثالث- طالما كانت الاسس الاجتماعية للحركة الوطنية في مصر قد شرعت تنضج منذاواخر القرن الماضي .بل ان المحاولة السابقة لمرحلةالتحرر الوطني لتأسيس دولة قوية - في عصر محمد علي - كانت تعتمد في كثير من جوانبها على نتائج بناء كيان تعليمي جديد ، يستقيعناصره البشرية من ابناء الازهر القديم - قلعة التعليم التقليدي النقلي المحصور في مسائل اللغة والشريعة . ففي مرحلة مبكرة من مراحل نموالحركة الوطنية في مصر ، دارت احدى المعارك الاساسية بين سلطة الاحتلال وبين المثقفين الوطنيين حولمسألة انشاء الكتاتيب التي كان يطالب بها المندوب السامي البريطاني لتحفيظ القرآن وتعليم مباديء القراءة والكتابة والحساب ، والتي طرح المثقفون الوطنيون في مقابلها قضية تنمية التعليم الابتدائي والثانوي الحديث والشروع في انشاء الجامعة الاهلية المصرية التي كان انشاؤهافي اواسط العقد الاول من هذا القرن نوعا من الانتصار للحركة الوطنية على السلطة الاستعمارية ، بمثل ما كان تعميم التدريس باللغةالعربية بدلا من الانجليزية انتصارا آخر أكثر خطورة .

وغني عن البيان ان مسألة التعليم كانت لها جوانبها الاجتماعية الواضحة . فلم تكن المناهج الدراسية وحدها هي التي تعبر عن النوعية « الطبقية » للثقافة التي حرصت البورجوازية المصرية على نقلها وتعلمها ، وانما كانت « سياسة » التعليم نفسها مقياسا اكثر دقة لتوضيح هذه النوعية . فقد كانت مواقع انشاء المدارس ، وتكاليف التعليم الباهظة (المصروفات واثمان الكتب) والمظهر الاجتماعي الشخصي المطلوب من التلميذ ومن المدرس ، تدل على ان الطبقة المتوسطة المصرية تنوي ان تحتكر لنفسها التعليم ، طالما هي تنوي ان تحتكر لنفسها جهاز الحكومة البيروقراطي ، ومراكز العمل المهني المرتبطة بمصالحها وبوجودها الاقتصادي والسياسي . ولم يكن من الغريب ان تتبنى حكومة الاغلبية البورجوازية (حكومةالوفد) موقفا اكثر ديموقراطية من التعليم ، بإلغاء المصروفات ، ولكن حكومة الاغلبية البورجوازية لم تكن تستطيع ان تغير من طبيعة العلاقة الطبقية بين مؤسسة التعليم وبين مجتمع طبقي ،بقدر ما كانت عاجزة عن ان تغيرالنوعية الثقافية والفكرية للتعليم نفسه ، في مجتمع تحكم عليه الحركة التاريخية للطبقة السائدة فيه بالانفصال التدريسي عن تكوينه الثقافي القومي ، وبالعجز عن بلورة تراث ثقافي جديد له صفة « القومية » ، بقدر ما تحكم عليه حركة هذه الطبقة بالافتقار الكاملللديموقراطية الاجتماعية والسياسية وللمناخالاجتماعي والاقتصادي والانتاجي الملائم لنمو النزعة العلمية كبديل لتراث الخرافة الفكرية والجهل .

كانت حكومة الاغلبية البورجوازية - قبل ١٩٥٢ - ممثلة في الحقيقة للطبقة التي كانت حركتها التاريخية تصبغ مجتمعنا بهذه الصبغة (الاقليمية غير الديموقراطية غير العلمية) وفي نفسالوقت كانت تضطر الى الوقوف موقفا اكثر ليبرالية فيما يتعلق بحجم التعليم وطريقة توزيعه .

وبعد ١٩٥٢ ، كان العداء التقليدي للسلطة الجديدة ازاء حكومة الاغلبية البورجوازية ، كما كان الافتقار الى دليل فكري واضح لوضع تصور علمي لحركة المجتمع بعد ٢٣ يوليو ولاحتياجاتهالثقافية والعلمية ، كما كان لسيادة الفكر الاجتماعي والاخلاقي المحافظ بين عناصر هذه السلطة اثرها في اتخاذ موقف عن التعليم مناقض للموقف السياسي الذي اتخذته القيادة الجديدة من الاستعمار مثلا او من الاقطاع الزراعي او من مسائل التنمية الاقتصادية في مجالاتها المختلفة . صحيح ان تغيرا كيفيا قد لحق بالكثير من المناهج الدراسية (في مراحل الدراسة الاولى بالذات) ، وصحيح ان التعليم الفني قد لقي اهتماما خاصا ، ولكن الحركة العامة للتعليم كانت على الدوام (مع استثناءات نادرة) في اتجاه عجز التوسع الكمي في التعليم عن ملاحقة الزيادة المطردة في السكان ،علاوة عن عجزه عن تغطية القصور الهائل الذي كان قائما من قبل ، بالاضافة الى عجزه عن تلبية الطلبات الحقيقية الملحة لعملية التنمية الاجتماعية والاقتصادية ولعملية تنمية الطاقة الانتاجية للمجتمع . وبذلك فان تناقضا جديدا قد حل محل التناقض القديم الذي كانت حكومة البورجوازية الليبرالية قد وقعت فيه ، ولم يكن التناقض الجديد بالطبع مجرد عكس للتناقض القديم . فبينما آمنت القيادة الجديدة باهمية التعليم، تبنى المسؤولون عن وزارة التربية والتعليم (اسماعيل القباني، كمال الدين حسين) موقفا مؤداه تخليص حجم التعليم وتركيزه في المناطق المحظوظة من قبل بالاجهزة التعليمية (راجع مقال اديب ديمتري في العدد الخاص بالناصرية من الآداب - فبراير - شباط ١٩٧١ - ص٣٣ وما بعدها) ،وبينما آمنت هذه القيادة بشدة احتياج الشعب الى « العلم » لا كمجرد وسيلة لسد حاجات الجهاز الحكومي من الموظفين والمهنيين والفنيين ، وانما كوسيلة اساسية لتوظيف الثروة الاجتماعية من البشر والامكانيات المادية الاخرى توظيفا اقتصاديا وعصريا سليما، وبينما آمنت هذه القيادة ايضا بأن جماهير الشعب بحاجة اساسية الى « العلم » ايضا كوسيلة حاسمة في سبيل تنوير هذه الجماهير بالعالم الذي تعيشه وبالمهام التاريخية التي تواجهها وبحقائق وجودها الاجتماعية والوطنية والقومية ، اي كوسيلة حاسمة في سبيل مفرطة الحياة السياسية وصبغها بصبغة الارادة الشعبية الواعية وتمكين جماهير الشعب العاملة من السيطرة حقيقة على مقدراتها السياسية والاجتماعية ، وتغيير العقلية التواكلية الغيبية السائدة، في نفس الوقت لم تشأ القيادة ان تخوض اية مواجهة حاسمة مع البنى الفوقية السائدة والموروثة من مجتمعات سابقة متخلفة ،

وبالذات في مجالات الاخلاق على المستوى النظري ، والدور السياسي المباشر للمواطنين على مستوى التطبيق ،اي في مجالات « السلوك » الاجتماعي والسياسي ، على المستوى الجماعي والفردي . الامر الذي يؤدي على الدوام الىترسيخ قيم الاحترام للملكية وللملاك (لمجرد انهم ملاك) والخوف من الموظفين ورجال الادارة لمجرد انهم كذلك ،والافتقار المطلق الى الثقة في رجال « الحكم » وخصوصا فيما يتعلق بالمسائل الاقتصادية والمالية ذات الصيغة الشخصية والمرتبطة مباشرة بمصالح المواطنين (مثلا ما زال « الصراف » جامع الضرائب من الريف، شخصية مرهوبة رغم وجود الجمعيات التعاونيـــة وهيئات الاصلاح الزراعي ، هذه الهيئات التي اكتسب رجالها صفة سلطوية ايضا لمجرد انهم « مسؤولون » عن ادارة شؤون المسائل الادارية والفنية المتعلقة بعلاقات الزراع ببنـــوك التسليف وهيئات التسويق التعاوني .. الخ) .

ولعل هذا هو السبب المباشر ، الذي عوق البدء في القيام بتنفيذ برنامج جدي لمقاومة الامية ومحوها من بلادنا . ذلك ان محو الامية ، في ظروف تاريخية مثل ظروفنا ، لا يمكن ان يكون طلبا من مطالب الرفاهية الاجتماعية او البذخ الاقتصادي ، كما لا يمكن ان يتوقع منه ان يكون استمرارا لعملية تخريج الموظفين والمهنيين الذين تضيق بهم اجهزة الحكومة والقطاع العام في تنظيمهما المالي وباساليب ادارتهما الحالية ، وايضا لا يمكن ان نتوقع ان يتم محو الامية بطريقة الاتكال على الاجهزة الحكومية الغارقة في مشاكلها الخاصة والتي تواجهها بالفعل عقبات جدية (فكرية وادارية ومالية) ، كما لا يمكن ان نتوقع ان يتم محو الامية في عام واحد او في عامين.

ان الدافع المباشر لمناقشة هذه المسالة هنا — وسنكتفي بمناقشة جانبها النظري والسياسي — هو المقالات التي نشرها الدكتور لويس عوض في الشهر الماضي في جريدة الاهرام القاهرية ، حول مشاكل التعليم ، وكان آخرها بعنوان ماساوي وجميل في وقت واحد :«احزان ابن بطوطة في ديار مصر» . فقد طرح الدكتور عوض في مقاله الاول تحليله السياسي — المبتور كالعادة — لمسألة ارتباط « التوسع » في التعليم بنمو الحركة الوطنية الديموقراطية ، بمثل ما ارتبط تقلص «حجم» التعليم — قبل ١٩٥٢ — بانتصار حكومات الاقلية الرجعية . وفي المقال الثاني ، انتقل الدكتور لويس عوض الى ما بعد ١٩٥٢، فربط بين « التوسع » في التعليم وبين انتصار الحركة الديموقراطية بصدور الميثاق ، وامدنا بمجموعة قيمة من الاحصاءات تثبت ان التوسع الكمي في التعليم كان عاجزا عن ملاحقة نمو تعداد السكان ،وبالتالي فهو نصف توسع في الحقيقة ، باستثناء عـــام ١٩٦٢ — عام صدور الميثاق .وفي المقال الثالث ذي العنوان الماساوي يعقد الدكتور عوض مقارنة ممتعة بين مناهـــج علم « الجغرافيـــا » في فرنسا ومصر (باعتبار الجغرافيا علما موضوعيا كما يقول لا مجال فيه للاجتهادات وللتأثيرات الايديولوجية) ويختص بالمقارنة مناهج الجغرافيا المقررة على الصفوف الدراسية في البلدين التي تضم التلاميذ من اعمار تتراوح بين سن ١٠، ١٢ عاما .

نلاحظ على هذه المقالات الهامـــة :

اولا : يقتصر الدكتور عوض على مناقشة مسألة « التوسع » ، « التقلص » ،« الحجم » ،اي يقتصر على مناقشة الجانب الكمي من قضية التعليم . ونحن لا نريد ان نناقش التعارض بين « الكم » ، « الكيف » ، وانما نريد ان نشير الى ان اقتصار مناقشة قضية التعليم عندنا على جانب «الكم» معناه الوقوع في مواجهة عقبات عملية لا يمكن مواجهتها مثل عقبات : التنظيم الاداري ، الاحتياج الى المدرسين والمدارس ، التمويل ومشاكله ، الاسكان للمدرسيـــن والموظفين ، الانارة والكهرباء في الريف ، الادوات المدرسية والمواصلات. اي ان مناقشة هذا الجانب من القضية منفصلا عن جوانب « نوعية » التعليم والاجهزة القائمة عليه يمكن ان توقعنا في متاهة من المشكلات المتعلقة بالبناء الاجتماعي وبالقدرات المحدودة لاقتصادنا ،على عكس ما قد يظن الدكتور . فاذا ناقشنا المشكلة من جانب : ما هو التعليم الذي نريده ؟ ما هي الاجهزة التي يمكن ان تشرف عليه ؟ كيف نصبح « الجماهير » هي صاحبة القدرة العملية على حل مشكلة تعليم ابنائها ؟ فستكون للمشكلة صفتها السياسية — لا البيروقراطية — وستطرح القضية على وجهها الصحيح المرتبط ببقية مشاكل المجتمع، ولكن دون ان يكون من المطلوب ان تحل كل هذه المشاكل في وقت واحد او لا يحل اي منها ابدا .

ثانيا . حينما نعلق مسالة « تقلص » حجم التعليم على « انتصار الثورة المضادة » دون تحديد ، فنحن كأنما ننفي امكانية تحقيق مطلب يمكن تحقيقه فعلا ونرفعه بالفعل ، فالثورة المضادة ،في التحليل السياسي العلمي لم تكن منتصرة بين ٥٢ — ٦١ ، ثم بين ٦٢ — ٦٧ والمشكلة هي مشكلة النظر العلمي الى التكوين السياسي والفكري لعناصر القيادة — هذا من الناحية الثانوية . اما من الناحية الاساسية فلا بد من ربط مشكلة التعليم بقضية الحركة السياسية للظاهرة الاجتماعية ككل . ان التعليم — كما اشار اديب ديمتري في دراسته المذكورة آنفا — ليس جزءا من البضائع الاستهلاكية ، وليس « صناعة » خفيفة ، وانما هو صناعة استراتيجية ثقيلة،وقد كان بالنسبة للرجعية المصرية — الاقطاعية ، والبورجوازية ، سبيلا من سبل التفوق الطبقي لانه كان — وما يزال — الوسيلة الوحيدة للاستيلاء على المراكـــز الحساسة في جهاز الحكم وللحصول على ثمرات العمل الاجتماعي دون مقابل تقريبا . وقد عملت هذه الرجعية على الدوام على احتكار التعليم من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان التكوين التجاري الزراعي المطعم بالصناعات التمويلية والاستهلاكية الخفيفة ، لهذه الرجعية ، منعها من ان تخلق المناخ الاجتماعي الملائم لنمو اي نزعة ديموقراطيـــة علمانية (ولاحظ ايضا انها نمت في ظل حركة التوسع الاستعماري من ناحية وفي ظل فوران شعبي دائم من ناحية اخرى) وبالتالي فانها طبقة ظلت عاجزة عن الاستفادة الواسعة من التعليم ، بمعنى ان التعليم الحديث لم يتحول في يديها الى وسيلة لتنمية قدراتها الانتاجية، لان هذه القدرات الانتاجية مرتبطة بسعة السوق ، وبقوة رأس المال، وبضخامة الاستثمارات ، ثم يأتي « العلم » النظري ليخدم احتياجات فعلية لعملية الانتاج وللعمل الانتاجي ذاته ، ولم تكن هذه الشروط متوافرة للبورجوازية المصرية ، التي احتكرت التعليم ليساعد طاقاتها الانتاجية المحدودة اصلا ، وليساعدها في الاستيلاء على الحكومة الطبقية من ناحية اخرى .

ثالثا — بصرف النظر عن موضوعية علم الجغرافيا (وهو كأي «علم» آخر ، حتى ولو كان علما وصفيا) يمكن ان يفقد صنعته الموضوعية حتى في المجال النظري) فان الدكتـــور لويس ، قارن بين «حجم» الجغرافيا التي يدرسها التلميذ الفرنسي وبين حجم تلك التي يدرسها التلميذ المصري ، ووصل الى نتائج متعلقة بتأثير هذا الحجم وترتيبه وتبويبه وطريقة عرضه على عقلية الطفل : فاما ان تكون عقلية علمية تعودت على طرح الحقائق « كلها » بصرف النظر عن مغزاها ، واما ان تكون عقلية « عاطفية » انشائية تكتفي بالاوصاف العامة والتقديرات غير المحددة . كما وصل الى نتائج أخرى ذات مغزى سياسي : فالطفل الذي يتعلم « جغرافية » بلاده حقا ، الوصفية والسكانية والاقتصادية وغيرها ، مقارنة بالبلاد المجاورة او المنافسة، دون مباهاة او احساس بالعار،سيتربى لديه احساس وطني قوي، واحساس قوي بوجود الآخرين .. الخ. وهذه النتائج — الصائبة تماما — كانت جديرة بان تغير وجهة نظر الدكتور لويس عوض التي طرحها في المقال الاول ، والتي تقول بانه اولى بنا ان نفكر في ان نستوعب اجهزتنا التعليمية ومدارسنا كل من وصل الى سن الالزام ، بدلا من ان نفكر في محو امية الكبار الان . وكأنما ينبغي علينا ان نخضع لهذه المفاضلة التي ينبغي ان

نرفض طرحها اساسا .

سن الالزام يبدأ عندنا من السابعة ، والاحصائيات تقول ان لدينا مليونا كل سنة - على الاقل - يصلون الى هذه السن . ومعنى اقتراح الدكتور لويس عوض هو ان نتخلى عن سبعة ملايين طفل على الاقل ، تجاوزوا سن الالزام بفترة تتراوح بين عام واحد وسبعة اعوام (مثلا) لكي نركز على من سيبلغون العام القادم سن الالزام نفسه . واذا طبقنا هذه النظرة ، فان معناه هو ان نصرف النظر عن تغيير عقلية خمسة وعشرين مليونا من رجالنا ونسائنا (اكثرهم ربما كانوا تحت الثلاثين) وان نصرف النظر عن نوعيتهم وامدادهم بالحس الوطني والفكر العلمي والشعور الانساني .. الخ ، اي ان نستغني عن الوجود الانساني المؤثر لحوالي ثلثي شعبنا العربي في مصر ، وسبب هذا التناقض الواضح في نتائج الدكتور عوض - في رأينا - يرجع الى انه بدأ اولا بمناقشة حجم التعليم دون مناقشة نوعيته فلما شرع في مناقشة نوعيته ، ناقش هذه النوعية ايضا من زاوية حجمها . ولم يفكر منذ البداية في مناقشة الجانبين الرئيسيين : ماهية الاجهزة المشرفة على التعليم الرسمي ، ونوعية التعليم الذي نريده من هذه الاجهزة ، ونوعية الاجهزة الشعبية التي يمكن ان تشرف على تجربة محو الامية ونوعية التعليم الذي يمكن ان تقدمه؟ اذن لاستطاع ان يتجنب تناقض نتائجه ، رغم صدق الصورة التي يرسمها ، ورغم مشاركتنا له في احزانه بسببها .

أعتقد ان احد واجبات المثقف العلمي - ازاء مشاكلنا الواقعية من نوع مشكلة التعليم بالذات . ان نصر دائما على ان نطرحها على وجهها الصحيح .. فهذا هو السبيل - كما يقولون - الى حل نصفها ، وهذا هو السبيل الى تبين النصف الآخر !.

القاهرة — سامي خشبة

★★★

العراق

القصة العراقية بين جيلين

بقلم غانم الدباغ

خلال العقد الثالث من القرن الحالي نما برعم القصة القصيرة في اجوائنا الادبية غضا ، وقد ازدهرت في العقد الخامس (الخمسينات) وتكاملت ملامحها مكتسبة الطابع المحلي والسمات الجمالية الخاصة بها ، وفي مجال ضيق تسرب بعض نتاجها الى الخارج فنقلت الى اللغات الاجنبية لتعكس صورة مجتمعها وتنطق عنه .

عندما بدأت القصة كأحد المعالم الواضحة في ادبنا الحديث ، كانت ضامرة الشكل هزيلة المحتوى ، تراوح على الصفحات الاخيرة من الصحف والمجلات الادبية ، فتزور عنها عيون القراء ، او نصمها بالهجانة والغرابة والبعد عن الاصالة ، لكنها تمكنت ان تقيم لها تكنيكا خاصا بها في عقد الخمسينات .

وقد انتعشت في الوسط الادبي حركة نقد وتقييم لواقع القصة القصيرة في العراق ، وهذا النقد رغم قلته ، ومنطلقه العاطفي الشخصي عند بعض كتابه ، الا ان بعض الدراسات احتوت مفهوما علميا ، واثارت نقاط موضوعية تجردت عن سلبية الطرح الفكري :

ولا شك ان القصة العراقية ما زالت تجتاز عراقيل التجربة الفنية ، وانها في طريقها الى تثبيت كيانها وتوضيح معالمها وتلوين شخصيتها المميزة ، وعلى هذا فعطاؤها مستمر ورفدها دائم .

ان مناخ البيئة التي وعيناها خلال الاربعينات والخمسينات شملت - كما هي في كل عصر - صراعا بين جيلين ، يتصارعان ليبلورا صورة المجتمع الذي بدأ يتخلخل ويعاني مخاض الميلاد الجديد للمفاهيم الجديدة التي بدأت تنبثق عن العصر الجديد .

فالاقبال على التعليم اوشك ان يصبح - خاصة في المدن - ضرورة حياتية ملازمة ، والوضع السياسي العام في البلاد بدأ يتخلص من روح الرتابة والخنوع وشبه الاستسلامية للامر الواقع ليقفز نحو ديناميكية جديدة تحرك ركوده وتقاطع سرطان الانصياع لحكم التبعية والنفوذ الاستعماري .

والمرأة لم تكن كما هي المرأة اليوم - نسبيا - بل تعيش عالمها المغلق في البيت ، رغم انتشار حركة التعليم في المدن الكبرى ، الا انها كانت بعيدة لا يحس بها الكاتب الا محجبة او من وراء الابواب ، او هي قريبة جاهلة ، او كانت وهما شاعريا يقرأ عنه في القصص والروايات .

بدأت نذر الحرب العالمية الثانية ، وفي رحمها كان ينمو جنين التطور والتبدل وقبل نشوبها بأعوام ثلاثة اهتز الجو السياسي في العراق على اول انقلاب سياسي يحدث في البلاد العربية ، اصاب قمة الحكم ، لكنه لم يصل الى قلب الشعب لانه كان فوقيا وصراعا شخصيا بين الحكام ، واخذ الوعي السياسي بعد ذلك ينضج في ضمير الشعب التزاما عاطفيا تجاه كل قوة مناوئة للانكليز ، دون نظرية واضحة تحدد منهجا يواكب مسيرة التاريخ ، وفي قلب البلاد العربية كانت فلسطين تلتهب قضية يغذي الاستعمار جذور مأساتها الحالية ، وكان التزام المثقف السياسي يحدد بموقفه الوطني من الحركة القومية ، وكانت آنذاك نظرية مبهمة غامضة ترفع شعار التفوق العنصري (العرب فوق الجميع) كما عكست المفهوم الفاشي لشعار (المانيا فوق الجميع) و (العراق بروسيا العرب) الذي كان تبريرا لاكتساح الحزب الوطني الاشتراكي الالماني المعروف ب (النازي) - للعالم .

وبدأ صوت اليسار الماركسي خافتا ، لكنه كان يستقطب النخبة من المفكرين والكتاب والادباء ، بحيث بدأ التعاطف بين الطبقة المثقفة وادبيات هذا الفكر السياسي تتعامل تعاملا وثيقا .

ونشبت الحرب وكان الضمير العربي - والعراقي بصورة خاصة - ضد الحلفاء ومع المحور - كرد فعل طبيعي لما احدثه النفوذ البريطاني في البلاد من نكبات وتخريب لضمائر الساسة الذين خلق منهم طبقة معزولة عن الشعب ، ارتكزت على نفوذه وبنت قواعدها على الاقطاع ، مستغلة الجهل الثقافي - وعملت على امتصاص الحركة الوطنية بشراء الذمم وخلق كادر متنام من طلاب الوظائف الحكومية لمحق حركة التطلع الى الاعمال الحرة او تشجيع التصنيع فكان طبيعيا ان يعتقد العراقيون بصدق اليد التي تمدها لهم دول المحور لانقاذ البلاد وتحريرها المزعوم من النفوذ البريطاني فيما لو كسبوا هم الحرب .

ولم يكن وعي الجماهير في حينه يتيح لها ان تفكر بعقلية المحلل للامور لتقف على حقيقة التكتيك السياسي للحرب الناشبة بين دول المحور والحلفاء ، فتتصدى لتعرية ما وراء تلك الدعاية ، كما لم تكن سياسة الحياد منطوقا سليما تقفه دولة صغيرة كالعراق مربوطة الى الاستعمار بالف قيد وقيد .

واندلعت ثورة الجيش عام ١٩٤١ والحرب الثانية في قمة سعارها ، وكانت الثورة في مضمونها حركة تشنج وطني مشروع وقوة زخم مكبوت كان لا بد ان ينفجر حيث بلغ الشعور المعادي للاستعمار اوج غليانه ، لكن الاستعمار البريطاني - بمعونة القوى الاخرى المعادية للحركة - كبح جماح هذه الثورة وفرض استعمارا جديدا بشكل احتلال عسكري للبلاد عاد ليخرب ما تبقى من الضمائر ، وليشيع عن طريق عملائه القدامى ، الارهاب والتجويع والنفي والقتل والتشريد ، وتحت وطأة ظروف الحرب وغلاء الاسعار وفقدان المواد الغذائية ، نمت تحت كل هذه الضغوط معالم الفكر الماركسي كتفريغ طبيعي للنقمة على الاوضاع السائدة اولا ، وكحل حتمي نهائي للوصول الى المجتمع المتحرر والسعيد . كما تحددت ادبياته بين أيدي الجماهير بصورة اوضح .

هكذا كانت الصورة السياسية للعراق في اواخر الحرب العالمية الثانية التي ما ان وضعت اوزارها حتى بدأت الانتفاضات الوطنية وقد اكتسب الجيل الذي عاصر الحرب تجارب مريرة ، وعادت الانفجارات الدامية تعم القطر الفلسطيني ، وظهرت مشاريع تسليمها للصهاينة الذين ظهروا على المسرح السياسي والعسكري قوة ارهابية منظمة .

وبدأ وعي الشعب الجديد بقيادة فئاته المثقفة الواعية واحزابه السرية والعلنية ، يقذف بالسخط في وجه جلاديه وطغاته في انتفاضات (١٩٤٨) و(١٩٥٢) و (١٩٥٦) وامدت مدرسة الشارع صفحة النضال الوطني في البلاد بدماء غزيرة .

كان جيل الخمسينات من الكتاب الشباب يعيش في بؤرة كل حدث ، فهو عين بصيرة ترقب كل تطور يقرر مصير وطنه السياسي .

الى جانب ذلك الواقع السياسي ذي الملامح الكالحة ، ماذا عن دور الجنس وغياب المرأة ـ الالهام ـ عن عالم الكاتب ..؟

من خلال المسيرة العملية للادب في القصة والشعر او الفنون التشكيلية الاخرى تبدو المرأة وكأنها المحور الاساسي الذي يستقطب الجانب العاطفي الى جانب الالتزام ، فيبدو العطاء الفكري اكثر وضوحا واقرب الى الطبيعة البشرية ، فتنزاح عنه مسحة الجدب الصحراوي والعقم وقد يكون هذا الملهم محورا لمقاطع نفساني كبير ولمساحة اجتماعية محددة من صور الحدث القصصي للكاتب ، يستلهم منها حقيقة الرؤيا .

هذا المحور الانساني كان يتقوقع في ذهن الكاتب منحوتة اغريقية، او ارهاصا يستشفه عن طريق محصلاته الثقافية او مشاهداته الفنية الاخرى ، فعالم المرأة يبدو كبعد رابع يستتر وراء الحجب والبراقع ، او قد يناله مبتذلا في دور البغاء على خشبات الملاهي الرخيصة ، او زوجة دون اختيار ، وفي حالة حضور المرأة ـ الالهام ـ فهي دون المستوى الفكري الذي يحلم به لذا اصبح الظمأ العاطفي ـ لا الحس الجنسي ـ وغياب المرأة ـ المثال ـ لا المرأة تعريفا بيولوجيا ـ هو الموضوع الاكثر مباشرة في تعامل الكاتب مع عملية الابداع الفكري للكاتب ، كبديل يرفع عن كاهله قوة الضغط الكابحة لوعيه الوطني وتطلعاته الى النقاء السياسي الذي كان يتوهج حمما تقذفها السلطة في وجه المناضلين لتبديل وجه الصورة، من اعتقال الى نفي ومعسكرات تدريب قسري او استحصال براءات من الانتماء الى الاحزاب او سجون رهيبة او اقامات جبرية او اسقاط جنسيات .

اصبح بديهيا ان يلجأ ـ حتى الذين لا تطولهم يد الارهاب من الكتاب ـ الى تخدير عواطفهم وكتم مشاعرهم الوطنية او انتماءاتهم السياسية الى اغراقها في البارات ، كما بدأت شخصياتهم تنفصل عن واقع مجتمعهم رغم التصاقهم الشديد به مما ادى الى انفصام شخصياتهم هذه ، لانهم يعيشون حياة يرفضونها بكل فواهم ، فانهم يتطلعون ابدا الى مجتمع آخر قرأوا وسمعوا عنه يرتع انسانه في رحاب حكم يتيح الحريات للجميع ويعتبر الانسان اثمن كنز في الوجود .

ان مرارة الخيبة التي كانت تعقب كل انتفاضة شعبية في البلاد، كانت تسقط وراءها العشرات ممن كانوا يتقدون وطنية ويلتهبون حماسا، وعلى صعيد الكتاب ظل الماخور والبار بلسم النسيان ، والمتنفس الوحيد الذي تسكب فيه الكؤوس مع نقمة الكتاب على الفئة الباغية في البلاد ، ومن هناك ، من الملاذ الاخير للكاتب وعبر المخاض العسير لمسيرة الشعب الطويلة تميزت بعض ملامح القصة القصيرة في العراق خلال فترة الخمسينات تحكي آلام ابطالها فيسير ذاتية هي آلام ومسيرة قطاع كبير من الشعب في تيار متدفق من اللاوعي ، ضمن مونولوجات داخلية يتنفس كتابها اجواء حياتهم المسمومة تلك ، والرازحة تحت وطأة النفوذ الاستعماري والتخلف الاجتماعي ، في ظمأ محرق الى الجنس ـ كبديل لجفاف الحياة ـ .

ان اكثر اللوحات التي نجدها في قصص الخمسينات ارتكزت على هاتين القاعدتين ، الجنس والسياسة من وراء الرفض للواقع الاجتماعي ، لذا يصح ان ننظر الى اقاصيص هذه الفترة وحتى منتصف الاربعينات بأنها كانت أشد التصاقا بواقع الحياة ، وانها كانت تقف على أرضية عراقية صادقة ، وانها البؤرة التي تعكس أشد التجارب وضوحا لسيرة الكتاب الذاتية ، التي هي كما قلت سابقا تجارب شعبهم بالذات ، ورغم اغراقها في السرد ، ووقوعها اسيرة الوصف الرتيب وقلة التكثيف في شكلها ، فانها لم تكن تحلم بالطوباويه بل استوحت نبضاتها من قلب الشعب وتنفست طموحه الى عالم جديد وكان كتابها صادقين مع انفسهم ، يقفون بوضوح امام مشكلة الانسان ، يجردونه ويعرون نوازعه دون الارتكاز التام على اللفظة ، لان خلق المشتقات واستنطاق الكلمة لما وراءها لم يكن من اهداف هذه المدرسة الواقعية ، وفي ظني انهم يجدون في ذلك انغلاقا يقف بالقصة عند مجال الطرفة الانشائية ، او التطبيق الضيق لمفردات اللغة ، ان اللغة ارادوها اثراء لجمالية القصة ، لا حدا فاصلا تقف عنده القصة عن النمو .

وقد استنارت قصة الخمسينات بالفكر الاوروبي الحديث ، فاستقت جذور شكلها من بعض مدارس القصة الاوروبية لغربة هذه الجذور عن الادب العربي، لكن مضمونها بقي معجونا بتراب هذه الارض، فهي وليدتها الشرعية .

لقد كتب الكثير عن سجن الشعب الكبير وصودرت نتاجات بعض الكتاب والقوا في غياهب السجون بل أبيد البعض من الحياة ، لكن كتاباتهم تسربت وطبعت خارج القطر ، وكانت للكثيرين من الكتاب قابليات التحدي والاصرار على فضح اساليب الارهاب الوحشي الذي كانت تمارسه السلطة العميلة التي كانت قائمة حينذاك ، وكانت لهم في صرخات الشعب وانتفاضاته المتوالية قوة تدفعهم على الاستمرار والتضحية ، لقد كان الشعب في ضميرهم ابدا وهو وحيهم الاول .

ان كتاب القصة في اواخر الاربعينات واوائل الخمسينات كانوا يعون مسؤوليتهم وعيا واقعيا ملتزما وبتجرد موضوعي ، وصل حد الاستشهاد ، لانهم لم يسقطوا صرعى الاحتراف والابتذال .

نجد ذلك بوضوح في نماذج (محمد روزنامجي) في قصة (قطار الجنوب) وقصة (خيوط العنكبوت) و(بشر وارض وزمن) فالسأم والغثيان والشعور الحاد بالغربة ، والاحساس بالوحدة كرفض دائم لمجتمع العبودية والطبقية حيث تسحق كرامة الانسان .

وفي أقاصيص (فؤاد التكرلي) ـ (الطريق الى المدينة) و (القنديل المنطفىء) و (همس مبهم) و (الوجه الآخر) تقع على نماذج قلقة اخرى تسأم من حياة الرتابة ، او هياكل بشرية تخنع لضغط التقاليد والتفاوت الطبقي في البيئة ، وحس فؤاد التكرلي يمتاز بالصدق الفني والوعي المتكامل ، فهو يملك اداته القصصية ويمسك بها عن جدارة .

وفي نماذج (عبد الملك نوري) ـ (فطومة) و (نشيد الارض) و (الرجل الصغير) تحس باللمسة الانسانية في عرضه لشخوص ابطاله المعذبين ، وقصص عبد الملك تدخل رحاب الخمسينات كرائدة طليعية متكاملة الاسلوب والموضوع رغم رتابة بعضها في السرد واغراقها في الوصف وبعد بعضها عن العمق .

وعند (مهدي عيسى الصقر) ـ في (الطفل الكبير) و (مجرمون طيبون) نعثر على دقة الحس ، والوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي فهو يستكشف في واقعية وشمولية عذابات انسان ما قبل ١٤ تموز وانسحاقه .

ونجد عند (عبد الرزاق الشيخ علي) عكسا لقمة الادب الملتزم في (حصاد الشوك) ومجموعة (عباس افندي) حيث يصور حدة التأزم في اوضاع العراق السياسية والمدى الدموي الذي كان يغرق فيه الشعب، كل ذلك في فيض من الحوار الفني الذي يستقطب الاحداث وينير عتمتها امام القارىء .

وبكل تواضع اترك لغيري ان يلقي ضوءا على بعض اقاصيص كاتب السطور التي تنتمي الى تلك الفترة وتنضوي تحت تلك المدرسة ، اذ يعتقد ان قصص (الظلام المخمور) و (الماء العفن) و (عمل في المدينة) و(في السوق الكبيرة) و(الصورة) تمثل ما يعتز به من اعمال .

اما (ادمون صبري) في مجموعاته (في خضم المصائب) و (خبز الحكومة) و (ليلة مزعجة) فكان امينا الى حد السطحية في الشكل

كما أنه لم يلتزم بضرورة الخلق الفني في اقاصيصه لان نزعته الانسانية الحادة مسحت ضرورة التكنيك الجديد لذا أصبحت قصصه امتدادا لفجر القصة العراقية التي ظهرت في العشرينات والثلاثينات ، لكن ادمون صبري انتقى شخصياته بباصرة واعية واقتطع من حياة الناس شرائح حية .

ويقف (غائب طعمة فرمان) بمجموعته (مدلول آخر) معطيا لكل الاشياء والاماكن والاشخاص طعمها الخاص ولونها المتميز وباصرة واعية في كشفه والتزامه مما يمنح اقاصيصه سمة واضحة .

اما (يحيى عبد المجيد) الذي يكتب بتوقيع (جيان) فلا اعرف قاصا عراقيا له نفسه الطويل في الاستطراد والبحث عن ادق النبضات في حياة الناس والغوص بعمق افقي وطولي باسلوب يجعل من اقاصيصه (قصصا طويلة) لكنها لا تصل مرحلة الملل .

والنماذج بعد هذا كثيرة ، تجدها فيما كتبه (شاكر خصباك) و (نزار سليم) و (نزار عباس) و (عبد الصمد خانقاه) و (يحيى النجار) و (حسين علي الهورماني) و (محمد احمد رستم) و (محمود الظاهر) في مجموعته (النافذة) و (صلاح حمدي) في مجموعته (غدا يأتي الربيع) و (عبد المجيد لطفي) في مجموعاته العديدة ، و (جاسم الجوي) في مجموعة (دماء خضر) وما نشره الفنان (يحيى جواد) من اقاصيص متناثرة و (يوسف الصايغ) و (نجيب المانع) و (صالح سلمان) في مجموعته (السجن الكبير) و (احمد محمد الصفار) و (سنان سعيد) و (شاكر جابر) و (محمد كامل عارف) و (عبد الله نيازي) وغيرهم .

ان تطبيق جمالية الاقصوصة الجديدة ، ومفاهيم الرمزية ، وايحاء الكلمة واسهام القارىء واستغلال ذكائه في استنباط ما وراء اللفظة من معان غزيرة ليكمل بذهنه البناء الموضوعي للقصة ، او بصورة خاصة التملص من محاكاة الواقع وخلق الشخصيات التقليدي بأعتبارها ادبا مستقبليا يحذف الماضي ويهدف الى موضوعية متكاملة كل هذا بدأ يدخل بناء القصة العراقية في اواخر الستينات ليمدها برافد جديد ، وقد باشر هذا بعض كتاب الخمسينات شكلا لا موضوعا الا ان بعض جيل الستينات الذي اخذ يستوحي الشكل الجديد للقصة الغربية سقط صريع الفخ اللغوي ممسكا بالرمز هدفا لا وسيلة ، فانزلق الى حد العبثية وخلق الاجواء الدخيلة مما أبعد القصة القصيرة الجديدة عن غايتها الحقيقية كما اوضحها (آلان روب ـ كرييه) بأنها تريد الافلات من التحجر لتتابع التطور الفني للقصة كأي شيء آخر يتطور في الحياة، وموضوعها الاول هو الانسان ورؤياها هي اللحظة بعيدا عن الافكار المفروضة والمسبقة سلفا ، لقد حاول البعض الولوج في هذا المنحنى الجديد فخرجوا بالقصة عن الدائرة الادبية وخلقوا منها ممارسة طفولية تبعث على الملل وأمست كتابتها حذلقة تدخل ضمن حقل الالفاز والكلمات المتقاطعة .

ان التضمين غير الامين لافكار (كرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون) هي محاولة لنقل تجارب لم نعشها ، وعملية بناء القصة على اساس الرؤيا الغامضة للقصة الجديدة في حس غير واع لتخلف البيئة الاجتماعية مجهود يحتاج الى الكثير من اعادة النظر .

اما عن امتداد قصة الخمسينات وتطويرها في عقد الستينات وما يطالعنا منها في مطلع هذا العقد ، فنماذجها واضحة في قصص فهد الاسدي بمجموعته (عدن مضاع) وخضير عبد الامير في مجموعته (عودة الرجل المهزوز) وعبد الرحمن الربيعي في مجموعة (الظل في الرأس) وعبد الستار ناصر في مجموعته (الرغبة في وقت متأخر) وموفق خضر في مجموعتيه (الانتظار والمطر) و (مرح في فردوس صغير) وموسى كريدي في مجموعة (اصوات في المدينة) وبعض قصص غازي العبادي ك (اللص) و (القمر لا يستحي) ومحمد خضير في قصتيه (الشفيع) و (الارجوحة) ومحمود جنداري في قصة (القفص والرائحة) وطلال عبد المجيد في مجموعته (المرحلة الثامنة) وقصص عديدة لاحمد خلف وجمعة اللامي وجليل القيسي ولطفية الدليمي في مجموعتها (ممر الى احزان الرجال) ويوسف الحيدري في مجموعته (الرجل الذي تكرهه المدينة) ... الخ .

لا شك ان المرحلة الحاضرة التي تجتازها القصة القصيرة في العراق تتميز بملامح خاصة ، وهي تدمغ الفترة بطابعها المميز ، ان روح العصر ولهاث التطور السريع الذي يحيط بالعالم ويجرف انساننا العربي برياحه ، جديرة كلها بأن نكون النسغ المغذي لتيار جديد في القصة يكون فيه عذاب الانسان وغربته وبحثه عن نفسه من خلال تخلخل القيم وحيرة الفرد العربي ، هو الوحي والالهام الذي ينبع من الذات حيث المعاناة الحقيقية التي تكفينا عناء التطفل على المعلبات الجاهزة

غانم الدباغ

بغداد

مسرحية الجنس الثالث

— تتمة المنشور على الصفحة — ١٦ —

« هي » .. أجمل وأحلى وأعظم وأرق وأمتع وأروع ما في الكون كله (ص ٣٦) . « هي » الجميلة الساحرة في عالم ساحر تتكلم فيه الاشجار وتحس .. « هي » . التي استحمت مرة في بحيرة فلم تتحمل البحيرة وانقلبت بحراً .. من يا ترى « هي » هذه ذات النداء الساحر الآسر الملح الذي يستولي على النفس والذي يجعل حتى الاشجار تترنم ذاهلة بحسنها وبعجرها بالحياة ؟.. انها ليست شيئا مقدسا الى هذا الحد ، وهذا معنى له أهميته في تفهم ما سيقبل من احداث . صحيح انها محوطة بتابو من التصورات الخارقة ومن افعال التضليل المتكررة الجوفاء .. غير ان هناك من يتمرد عليها .. من يصرخ : « هي .. ايه غير شوية كلام عمالين بقولوه عليها .. كلام في كلام .. لحد شافها ولا حد يعرفها » (ص ٣٦) .. هكذا تصرخ شجرة التمرحنة . ولا تكتفي بالصراخ فحسب بل تقرنه بالتمرد على تابو « هي » ، بالرغبة في الرجل الذي اختارته « هي » ، بتحقيق هذه الرغبة بشبق عارم نادر قوي .. هذا التمرد المصاغ بلغة حسية شعرية مليئة بالصور .. وبايقاع سريع لاهث متلاحق ، لا يمزق هالة القداسة التي تحيط بـ « هي » فحسب ، ولكنه يقدم لنا أيضا التمرحنة في شوقها لان تصبح البديل الكامل لـ « هي » وفي جنوحها لان تفرق آدم في رغبتها الفوارة حتى تنسيه « هي » ونداءها الآسر القوي . وينتهي الفصل الاول من المسرحية وقد تيقننا من عجز هذا البديل عن ان يصبح الحقيقة . برغم اجتراح شجرة التمرحنة المعجزة او ما يشبه المعجزة . فقد كانت التمرحنة مرتكبة الخطيئة الاولى في هذا العالم السحري ، وأول خارجة على نظامه الذي لم يخرج عليه انس ولا جان ولا جماد . بل اننا نعرف انها في محاولتها لان تكون البديل عن « هي » ارتكبت أكبر جريمة في هذا العالم وهي الانانية .. اكبر جرائم هذا العالم الذي تسوده الغيرية . ومن ثم فقد استحقت لذلك أقسى العقاب (ص ٤٠) وهو فقدان القدرة على الحركة والكلام والشعور والنوع ، والبقاء بلا جنس . وتتحول التمرحنة بالفعل الى مجرد شجرة جافة جامدة لا حركة فيها ولا حياة . بينما يواصل آدم رحلته في الطريق الى « هي » الحقيقية . وينسدل الستار .

يبدأ الفصل الثاني بمشهد قصير أعتقد ان مكانه كان آخر الفصل الاول ، ومن ثم فانني أعتبر هذا المشهد ذيلا للفصل الاول أخطأ طريقه الى الفصل الثاني ، فأفقد الفصل الاول القدرة على أن يشكل وحدة جزئية في اطار الوحدة الكلية للعمل الفني وتكامله . هذا المشهد هو وفود الشجرات مع آدم الى خشبة المسرح في بداية هذا الفصل ليقلن له ان مهمته قد انتهت ، وان عليهن تركه هنا عند مدخل المدينة الغريبة حتى ينتظر الاوامر اللاتي لا يعرفن شيئا عنها . ثم يودعنه وينصرفن .

.. أقول ان مكان هذا المشهد الطبيعي كان نهاية الفصل الاول ، ليس فقط لانه كان سيمنح الفصل الاول وحدته الجزئية التي تجعله فصل الارتحال حتى مشارف النبوءة الرؤيا أو العالم السحري الذي سيتكشف عنه الفصل الثاني فحسب ، ولكن ايضا لان انتهاء الفصل الاول على استمرار الرحلة يقتل الكثير من التطلعات التي كان على المشاهد ان يعيش معها بين الفصلين ، لو انتهى الفصل مع نهايتها المؤذنة بانكشاف الحجب عن مدينة الحلم الغريبة الغامضة . فضلا عن انه يجهز على شاعرية الكثير من الايماءات الخفيفة التي تموت على خشبة المسرح مع النقلة السريعة من انتهاء الرحلة الاولى الى بداية الرحلة الثانية .. الرحلة مع عالم المدينة الجديدة وكائناتها . فالفصل الاول بحق هو فصل اثارة المشكلة ودفعها تحت وطأة مجموعة من الضغوط الى حافة الحلم .. ومن هنا كان لا بد أن ينتهي ونحن على حافة هذا الحلم بالضبط ، لا ونحن ما زلنا في الطريق اليه ، حتى يتيح للفصل الثاني أن يبدأ بدايته الدرامية الحقة منذ لحظة مواجهة هذا العالم الحلم .. أو هذه اليوتوبيا التي ترتفع فيها ارادة الحياة الى أسمى الغايات . وقد يقال ان الكاتب أراد أن ينهي فصله الاول بتحجر شجرة التمرحنة وفقدانها للحركة والحس والكلام ، حتى يضع خطا تحت هذا الحدث الدرامي الهام . غير ان حدة درامية هذا الموقف وتوهجه لا تحتاج من الكاتب الى مزيد من التركيز عليه . ففيه من العنف والدرامية ما يكفي — دون عوامل مساعدة كاسدال الستار — لحفره في الاذهان . ومن هنا كان على الكاتب أن يمضي بفصله بعده ، حتى يجعل حدثه الدرامي واقعا طوال المسرحية تحت وطأة مجموعة من الضغوط أو الضرورات التي تدفعه باستمرار نحو مزيد من التفتح والتحرك ، وحتى يرهف من تشوف القارىء الى الاحداث القادمة ويهيئه لها .

يبدأ الفصل الثاني في اعتقادي ، بعد رحيل الاشجار ، بتلك الموسيقى العذبة المنطلقة من حناجر عصافير هذا العالم . وبذلك الكائن الغريب الناتج عن تزاوج كلبة وخروف ، والذي يمنحنا وفوده الى ساحة المنظر الكثير من المعلومات عن هذا العالم الجديد الذي يتم فيه التزاوج بين كائنات مختلفة ، والذي يسيطر عليه عالم آخر كادم .. عالم لا يطلب احدا دونما سبب ، ولا يخرج من عنده الانسان كما دخل اليه .. « دا ما بيعزشي حد لله في الله . دا عمر ما دخل له شيء وطلع نفس الشيء » (ص ٤٨) . « تأكد انك موش ممكن حاتخرج من عنده زي ما دخلت » (ص ٤٩) .. هاتان الاشارتان اللتان تلقيان في بداية الفصل الثاني شديدتا الاهمية والدلالة على ما يحدث في هذا الفصل بمنظريه . لانهما تومئان بغموض شاعري منذ بداية الفصل الى طبيعة ما سيجري فيه ، وتهيئان المشاهد للتغيرات الهامة التي ستحدث في رؤى آدم وشخصيته . فبعدهما يدلف الى المسرح الكائن الجديد « كائن سيريالي يعبق برائحة الفل ، وينتقل في خطو واقعي ، بينما يشع بضوء داخلي متعاقب له نفس وقع الخطو »(٥٠) خلق خصيصا ليصحب آدم الى قصر السندس حيث العالم الذي ينتظره .. خلق من سقوط شعاع من ضوء نجمة الفجر على زهرة فل في لحظة غناء كروان ، فحدث تزاوج بين هذه الكائنات الثلاثة أثمر هذا الكائن العجيب الذي يعطينا مجرد قدومه لاصطحاب آدم المزيد من المعلومات عن طبيعة الحياة والعلاقات في هذا العالم ، حيث نعرف ان فيه مدارس للحضارة تمنح انسانها المعارف بمجرد سماعه لمجموعة من السيمفونيات . ونعرف ان هذا العالم الجديد الغريب ليس فقط موجودا فوق كرتنا الارضية ولكنه نابع منها . وانه عالم من صنع الانسان . اذ يجيب الكائن السريالي الجديد على سؤال آدم : أليس عندكم بشر ؟!.. بأن كل ما يراه أمامه هنا من صنع البشر (ص٥٨) . ونعرف ايضا ان آدم قادم الى هذا العالم في أعظم مهمة عهد بها الى انسان .

وبعد كل هذه المعلومات الضرورية لتقدم الحدث والمساهمة في دفعه الى الامام تبدأ الطبيعة الجوهرية لهذا العالم الجديد في التكشف بعد أن مهد الفنان لها بكل هذه المعلومات والاحداث . الطبيعة التي تجعل هذا العالم مناقضا لعالم الواقع دون ان يكون مفارقا له . حيث تتحول فيه الارادة الى فعل والرغبة الى واقع . فيطير آدم عندما يرغب في الطيران . ويعبر مع الكائن الجديد المدينة . ويعرف معه انها مدينة للجنس الارقى من البشر ، للجنس الاكثر انسانية ، الجنس الذي تتحول كل رغباته الى وقائع ، الجنس الاكثر قدرة على التوافق والتعاطف والتواؤم والحب ، الجنس الذي يعبد كل كائن فيه الآخرين . أو بمعنى آخر ، الجنس الذي يتشوف جنسنا البشري لان يكونه .. لان يعبر واقعه المليء بالشر والحرب والتعاسة ويكونه . ويرحب هذا الجنس الارقى بمقدم آدم ويغني له «بالرقصة،بالضحكة، باللهفة ، حيوا آدمنا ، حيوا الفارس . اليوم تجسد ، اللحظة جاء ، بالامل الواسع جاء ، بالحب الدائم جاء ، بالعالم رحبا جاء . في علاها تسعد « هي » ، وفي سماها تتقبل ، من كل قلب نغمة ، من كل موجود ايمان ، « هي » التي كانت ، « هي » من تدوم » (ص٦٠) يغني له هذه الاغنية التي تبدو فيها « هي » مصاغة من صبوات البشر . من كل حنين موجوداته الى الالفة وتوقهم الى الحب . بينما يتبدى

آدم فارسا للأمل وللحب وللانسان . ومع الاغنية يعود ذكر « هي » الى الحوار ، وكانها اللحن الذي يتردد في القرار كل فترة لينتظم الاحداث في تضاعيفه . ولكنه لا يتردد كل مرة بنفس الايقاع او بنفس الدرجة من الغموض والثراء . ففي كل مرة يفد الى واجهة الاحداث بعدما يكون قد ازداد غنى عن المرة السابقة واكتسب قدرا أوفر من الدلالات والظلال . وبالعودة الى « هي » ، وبالتساؤل من جديد عن كنهها ، ينتهي المنظر الاول .

ومع المنظر الثاني من هذا الفصل الثاني نلتقي بالعالمقادمامع صوت موسيقى شديدة العذوبة ، اشترك في عزفها كل كائن حي او غير حي في هذا العالم الجديد ترحيبا بآدم . فنحس كثرة المبالغة في الترحيب به وكانها الارهاص الخافت بكل ما ستشي به الاحداث عن كثب . او كانها التعبير الشعري عن الجملة النثرية التي يؤكد فيها العالم (ص ٦٤) ان اهمية آدم كبيرة وعظيمة الى اقصى حد وما حلم ببلوغها بشر من قبل . وعندما يبلغ التصاعد في هذا اللحن ذروته يعارضه الفنان بنغمة « كونترابنطية » تؤكده ولا تنفيه . نغمة تتشكك – على لسان آدم – في حقيقة ما يدور . لا تدري ان كان واقعا أم حلما . لا تتيقن من حقيقته الا بعدما تمزجه بالالم . فينحدر التشكك قبل أن ندلف الى فراديس هذا العالم الساحر حيث المعجزة الحلمية الكبرى . معجزة تحول كل الرغبات البشرية الى افعال . وكل الاحلام الانسانية الى حقائق ، وكل الصبوات الآدمية الى وقائع .. المعجزة التي يتوق عالمنا الى بلوغها هي واقع هذا العالم الجديد وحقيقته .. ومن معايشة هذا الواقع المعجزة تبدأ تساؤلات آدم واستراباته الواهنة .. ترى اهناك عالم ارقى من عالمنا نحن ؟ .. فتجيء اجابة العالم بنعم . وهذه بالفعل هي الحقيقة على أي مستوى من مستويات المعنى . فوجود هذا العالم الراقي هو زاد عالمنا في مسيرته نحو الاستمرار . هو الحلم الذي يمكنه من تحمل حياته القاسية المليئة بالشر والحرب والتعاسة . هو الذي يمنح مجالدة الانسان في عالمنا المعنى حيث يصبو الى تجاوز واقعه وبلوغ الحلم . غير ان هذا العالم الارقى ليس عالما كاملا ولكنه عالم ناقص ، لانه ليس عالما حقيقيا بعد . فعدم تحققه قرين نقصه . ومن ثم فانه يعتبر مجرد خطوة نحو العالم الارقى الحقيقي . تماما كما يكون الحلم خطوة نحو الحقيقة . ومن هنا يؤكد العالم لآدم ان عالمه الجديد هذا في مسيس الحاجة الى آدم ، باعتباره ممثلا لعالمنا الراهن ، لارهف ما في عالمنا الراهن من تشوف للمستقبل وللحياة . حتى ينجب التزاوج بينه وبين « هي » – روح هذا العالم الجديد – الجنس الثالث الذي نحلم به .. جنس لا هو شر كامل حتى يستشرى ، ولا هو خير مطلق حتى ينقرض .

فهذا العالم الجديد المصاغ من مادة الحلم مهدد بطبيعته بالانقراض . فتعاقب الاحلام يفضي الى اضمحلالها . وهذا بالفعل ما يخبرنا به العالم عن عاله .. عن عالم الخير المطلق الذي كاد أن ينقرض ، لا من هذا العالم النموذجي ، ولكن من عالمنا نحن ، فعالمنا ينطوي في الواقع على العالمين برغم التعارض الظاهر بينهما .. أنه يقول : جيل ورا جيل كانوا بيبعتوا كتير منهم لينا ، يتقمصوا شخصيات من جنسنا ، كل الرسل والشعراء والمصلحين ، كل الفن والموسيقى ، كل الحاجات اللي لولاها كانت حياتنا بقت صحراء قاحلة من الحقد ، كان مصدرها هم . وكان اصحابها بيلاقوا نفس مصير الخير في مجتمع لا بقاء فيه الا للشرير الاقوى » (ص ٧٢) .. ورغم كل تلك الرسالات ظل عالمنا على ما هو عليه من فظاظة وقتامة يحس – على لسان آدم – ازاء هذا الواقع الساحر الجميل بان « بين الحقيقة والخيال انسجام كامل ، ولو ما كانتشي الحقيقة كده ، فالاحسن انها تكون كده » (ص ٧٤) . وهذا الاحساس الذي يتمزق فيه الحاجز الفاصل بين الحقيقة والخيال ، ويتبلور انسجامهما كحتمية مبتغاة ، هو الارهاص الحقيقي بتصدع عالم الحلم .. بالارتداد الوشيك الى عالم الواقع . وان اختفى هذا الارهاص الى حد كبير بين ثنايا الحنين العارم الى ان تكون الحقيقة على هذا القدر من العذوبة والخيال .

الى ان تتحقق في عالمنا تلك الوحدة الآسرة بين الرغبة والفعل . وتختفي منه الفجوة الرهيبة بين الحلم والواقع .

وبعد تبلور هذا التوق في وجدان آدم ووعيه يسلمه العالم الامانة . يترك كل شيء بين يديه ويمضي .. عالم جديد كامل بين يديه ورهن ارادته . عليه أن يتزاوج مع روحه المصفاة « هي » لينجب منها الجنس الجديد المرتقب .. ولكن أين « هي » ؟.. هذا هو دور آدم وقدره ورسالته . وتلك هي الامانة التي تملصت من هولها الجبال وحملها الانسان . وينتهي الفصل الثاني من المسرحية بتسليم الامانة وموت العالم . ويعتبر هذا العالم امتدادا لشخصية آدم ونقيضا لها في نفس الوقت . فقد كان هو الآخر قاتلا . وهو بالفعل قاتل لعالم البلادة والاستنامة الى الواقع . قتل هذا الرائع الفظ بالدرس المستمر لعشرين عاما . بالجمعية التي كونها من اجل تحضير الانسان . والتي استطاعت بالحب ، وبالتخلص من كل الاحقاد والادران ، وبالسعي الدائب بحثا عن الجنس الانساني الارقى ان تكون قطبا هائلا للحب جذب آخر أفراد الجنس المرتجى .. جذب « هي » (ص ٧١) .. وحينما يضع هذا العالم مصير « هي » وعالمها بين يدي آدم يموت .. ويموت معه مستوى بأكمله من مستويات الحقيقة أو الاسطورة لنرتد من جديد الى معمل الدكتور آدم .

ويبدأ الفصل الثالث بعد عودة آدم من هذه الرحلة الخصبة مع حلمه الخاص ، مع اليوتوبيا التي تذكرنا بالجمهورية التي حلم بها الصول فرحات في مسرحية يوسف ادريس الثانية « جمهورية فرحات » .. الجمهورية القائمة على فكرتي الامانة والعدالة . ولكن يوتوبيا آدم أكثر شمولا من جمهورية فرحات المحدودة البسيطة ، لانها أكثر طموحا وأشد تجريدا من تلك الجمهورية الاجتماعية التي حلم بها فرحات . فهي يوتوبيا شديدة الرحابة تنهض على ثالوث الحب – الارادة – الحياة . تنطلق من المناخ الواقعي البحت ثم تغامر برحلتها تلك مع الحلم البشري الطموح ، ثم تعود الى الواقع من جديد ، انها رحلة من أجل هذا الواقع قبل أي شيء ، بل هي جزء منه بصورة من الصور .

ويبدأ الفصل الثالث بعد أوبة آدم من هذه اليوتوبيا الطموحة بعدة ايام ، تكون «ناره» قد اكتوت فيها قلقا على آدم السأمان اللامبالي بعد أن باءت محاولاتها المتكررة لاخراجه من هذه الحالة بالفشل . وقر في أعماقها ان آدم الذي خرج من هذا المعمل لم يعد ، وان الذي عاد شخص مختلف .. وهذا بالفعل ما يوافق عليه آدم « أنا معاكي ان اللي رجع واحد تاني . بس مش واحد ضاع ، انما واحد يمكن لاول مرة لقي نفسه » (ص ٨٤) . فالرحلة التي عشناها مع آدم هي بالدرجة الاولى رحلة بحث عن النفس ، عن الهدف والغاية . استشرف فيها المستقبل لكنه لم يبع نفسه للشيطان كفاوست . بل على العكس ، اشتراها بمعرفته لهدف حياته ولرسالته . وها هو قد عرف هدفه وغايته ، ولكنه لم يعرف بعد الطريق الصحيح الى هذا الهدف وتلك الغاية .

هنا نبدأ في التعرف على مجموعة من التفاصيل المتأخرة عن طبيعة البحث العلمي الذي يشغل آدم . والذي يستهدف اثبات ان العمر ارادة ، وان الانسان يموت عندما تذوي في داخله ارادة الحياة وتشيخ ، وتنتصر عليها ارادة الموت الكامنة في أغوار أغواره . ونعرف أيضا ان آدم قد وصل بالفعل الى منتصف الطريق واكتشف انزيم ارادة الموت . وان عليه ان يكمل بحثه ويكشف اللثام عن الانزيم المضاد ، انزيم ارادة الحياة . ونحس بعد ان نعرف هذا ان اختيار عشماوي لصحبته الى حلمه كان اختيارا موهوبا وناضجا . لانه ارهص لنا بطبيعة هذا البحث ووضع أيدينا على واقعه قبل ان نعرف تفاصيله . وان اكتشافه لانزيم ارادة الموت وفشله المتكرر في الوصول الى الانزيم المضاد هو الذي جعل حادي الموت البشع ورسوله يفتح له الباب المفضي الى الحلم الى اليوتوبيا المرتجاة ، اليوتوبيا التي يريد ببحثه

هذا أن يشدها من آفاق الحلم الى ارض الواقع . لكننا نشهد آدم بعد أوبته من هذه اليوتوبيا وقد فقد الرغبة في اكمال بحثه وشغل بالبحث عن « هي » حتى ينجز الرسالة التي أودعها العالم بين يديه . واستغرقه هذا البحث الى حد ان شله عن البحث وحوله الى مجرد كائن راغب منتظر . عاجز عن اجتراح أي مبادرة أو حتى الاستمتاع بحياته اليومية المألوفة . فقد استغرقته الرغبة في « هي » استغراقا كاملا وغيرته .. يقول : « أنا فعلا اتغيرت زي ما بتقولي ، أنا أصبحت كائن عايز ، كائن راغب ، كائن كل نبضة فيه مش بتنبض له، بتنبض رغبة ، بارادتي وبخارج ارادتي ، بوعي وبلا وعي ، بطاقة فوق طاقة البشر عايز » (ص ٨٩) . بعد هذه الصرخات تدرك « ناره » انه لم يضع ، فبركان الرغبة الذي يستعر في داخله ، يؤكد لها انه لم يضع ، ولكنه فقط أخطأ الطريق .

وعلى درب تأكيد هذا الخطأ تمضي أحداث الفصل الثالث ـ فصل العودة غير الكاملة الى أرض الواقع ـ عندما تقبل هيلدا اكبرج بجمالها الساحر ورغبتها العارمة .. باندفاعها الجارف وحبها المجنون لآدم بلغتها الحسية المليئة بالصور والتي تردنا من جديد الى نفس اللغة التي كانت تتكلمها شجرة التمرحنة .. فهيلدا بديل آخر عن « هي » في مستوى الواقع كما كانت التمرحنة بديلا عنها في مستوى الحلم أو اليوتوبيا ـ وقد آن الاوان لان أؤكد انني أستعمل هنا كلمة الحلم أو اليوتوبيا بصورة مجازية ، لان ماشاهدناه في الفصلين الاول والثاني ينتمي الى الحلم والى اليوتوبيا بنفس القدر الذي ينتمي به الى الواقع . انه الصورة التي تتجسد في لحظة هامة من لحظات التجربة العملية للعالم عندما يحالف خطوات التجربة الفلاح . وهو في نفس الوقت حلم آدم العريض الذي يجري كل تجاربه بغية الوصول اليه .. أو هو باختصار نوع آخر من الواقع أحب أن أدعوه بالواقع المضاد .. وهو واقع أكثر حقيقية وانسانية من الواقع الحقيقي المعاش . فاذا كان العالم الذي نعرفه ، أو بالاحرى الذي نعقله ونريده هو عالم المنطق والعدالة والخير والفعل الانساني والحرية . فان ثمة عالما آخر ملحقا به ، هو عالم اللامعقول والظلم والشر والموت والاستبداد .. عالم ينهض بداءة على مجموعة من الاستثناءات الصغيرة . ثم ما يلبث أن يحكم القوانين المنظمة لهذه الاستثناءات ويشيد منها بناء أكثر رسوخا واحكاما من العالم الذي نعقله . من هنا يبتعد العالم الطبيعي عن الواجهة . تنحيه الاستثناءات التي أصبحت قواعد . وتظل تطارده حتى لا يتجسد في اكتماله المبهر الا في الحلم وحده . ومن هذين العالمين المتعارضين : عالم العبث المسيطر وعالم الكمال المهدر .. تتكون الصورة الكاملة والحقة لعالمنا بازدواجيته المعقدة وتوازناته الخطيرة .. التوازن بين الخير والشر .. بين الحرب والسلم .. بين الظلم والعدالة .. ومن خلال اللعبة المعقدة لتبادل المراكز بين هذه الجزئيات المتعارضة المتصالحة معا .. يصوغ لنا الفنان عمله الفني ورؤاه .. شهادته ونبوءته .. ولا تكتمل تفاصيل هذه الشهادة النبوءة الا بالعالمين .. بما ادعوه الواقع والواقع المضاد معا ـ .. أقول ان هيلدا بديل عن « هي » في عالم الواقع كما كانت التمرحنة بديلا عنها في عالم الواقع المضاد . بديل لا يستطيع أن يكون الحقيقة برغم اتشاحه ببعض سماتها . فهيلدا هي الاخرى تتحدث عن موعد في العتبة يجعل آدم يعتقد انها « هي » صاحبة الصوت العميق المنادي « عندك ميعاد في العتبة » لكنها لا تستطيع أن تتجاوز هذا الحديث الى أي سمة أخرى من سمات « هي » الحقيقية . ومن ثم فانها ما تلبث ان تتخبط عندما يحدثها آدم عن حلمه الكبير ، عن رسالته ، عن مصير البشرية الملق بين يديهما معا . ولها حق .. فمصير البشرية لبس قدرها ولكنه قدر آدم وحده وخلاصته ولعنته . وتحاول « ناره » أن ترأب صدع هذه العلاقة المتهاوية او الموشكة على الانهيار ولكنها تفشل ، لان هذه العلاقة محكوم عليها بالفشل حسب قوانين الحتمية التي تحكم البناء الفني والفكري والتي تتحرك وفقا لها الاحداث في هذه المسرحية .

واهم ما يلفت نظر الناقد في الفصل الثالث بمشاهده الثلاثة التي تدور في ثلاثة أماكن مختلفة وتعالج بثلاثة مستويات متباينة من التناول الدرامي ، ليس هو تكرار تيمة التمرحنة على المستوى الواقعي ببراعة شملت حتى التركيبة اللغوية للحوار ، ولا هو ذلك الانتقال البارع بين الاماكن الثلاثة ومستويات العلاج الدرامي المتعددة والتي تشير الى تمزق الموقف والشخصية بين مستويات متباينة من الوعي بطبيعة التجربة الشاملة التي تخوضها ، ولا هي تلك القدرة البارعة على تجسيد الموقف الدرامي فوق الورق وكأن الكاتب يكتب مسرحيته مخرجة في القالب الذي يجسد أرهف ما فيها أمام عيني القارىء ـ المشاهد او القارىء ـ المشارك .. من خلال شروحه المسهبة لطبيعة المشهد ولنوعية الاداء (راجع ص ٩٤ ، ١٠٦) .. أقول ليس هذا هو ما يلفت نظر الناقد برغم أهميته ونضجه ، ولكنه موقف «ناره» الموقظ للعديد من التطلعات التي ستنكشف عنها الاحداث في الفصل الرابع .. ففي الحديث الذي يدور بين آدم وناره قبل مقدم هيلدا حول اللغز الذي رصد آدم نفسه لحل طلاسمه ، تقول ناره عن هيلدا : « دا يمكن يكون فيها حل اللغز يا دكتور آدم » (ص ٩١) ، برغم انها لا تعرف ان اللغز متجسد في كيان انثوي بالدرجة الاولى . وعندما تعود بعد مقابلتها لهيلدا تتحدث عنها باعتبارها معجزة هابطة من السماء ، وباعتبارها مصدرا من « مصادر الطاقة .. دي منجم حب .. نفسها حب ، عرقها حب ، كلمها همسات حب » (ص ٩٣) .. تتحدث عنها بمجازات واضحة عن « هي » .. بصفات هي صفات « هي » قبل اي كائن آخر .. تتحدث عنها بتوتر ووجد غريبين يدفعان آدم الى ان يقول لها : « أنا اللي عاجبني في الموضوع ده كله ، هو حماسك الزايد له ، دا انت جسمك كله بيرجف ، وكانك انت اللي مقبلة على مغامرة حب » (ص ٩٣) ، ليثير في داخلنا مجموعة من التطلعات حول العلاقة الغريبة الغامضة بين « ناره » وهيلدا .. حول معرفة « نارة » المبهمة بطبيعة اللغز .. حول مشاركتها الحماسية في انجاح علاقة آدم بهيلدا أو بالاحرى في احباطها .. حول دورها هي « ناره » تلك التي تثير حولها موجة جارفة من الحب ، فقد كتب عشرة من زملائها فيها قصائد الحب وهي لما تزل طالبة بالكلية .. وغير ذلك من التساؤلات التي تمهدنا لما يبدو انه انقلاب أو مفاجأة في الفصل الرابع .. فصل العودة الكاملة الى الواقع أو فصل الارتداد الى التجربة التي تكرر فيها الفشل ، الى نقطة البداية التي انطلقنا منها في رحلتنا الخصيبة مع هذا الواقع الضد ، ثم عدنا منه لنعيش على التخوم الفاصلة بين الواقعين في الفصل الثالث .

بالوصول الى استحالة العلاقة بين آدم وهيلدا ينتهي الفصل الثالث من المسرحية وينتهي معه مستوى باكمله من مستويات تناول الحقيقة في هذه المسرحية ، ومع بداية الفصل الرابع نبرح «العتبة» الاخرى التي تريثنا عندها طوال الفصل الثالث .. العتبة الفاصلة بين الواقع والواقع المضاد برغم انه يبدو للوهلة الاولى اننا بارحناها منذ بداية الفصل الثالث . غير ان هذا الفصل في الحقيقة كان يدور فوق هذه العتبة غير المنظورة ، لانها « عتبة » موقفية لا « عتبة » مكانية ، فكل شيء في المسرحية يتحور ويتبدل كما تحورت التمرحنة واصبحت هيلدا . واذا كانت (العتبة) كمكان هي المعبر الذي انتقل آدم عبره الى الواقع الضد فان « العتبة » الموقف هي مجازه الى الارتداد الكامل للواقع من جديد . ولذلك يبدأ الفصل الرابع بالعودة الكاملة الى المعمل ، لا الى المعمل باعتباره مكانا للاحداث ، فنحن لم نبرحه طوال المسرحية بمعنى من المعاني . ولكن باعتباره ساحة للتجربة العلمية التي انطلق آدم منها في رحلته الطويلة تلك .. تجربة البحث عن انزيم ارادة الحياة .. نعود اليه بعد فشل آدم في لقاء « هي » في الواقع والحلم معا .. وبعد اطلالة اليأس الموشكة على التهام كل شيء . نعود اليه لنشهد آدم مع تجربته السابعة والسبعين.

نشهد هذه التجربة بالذات ـ والفن اختيار ـ لانها آخر طلقة في حوزته ، او آخر أمل له في الوصول الى انزيم ارادة الحياة . ومن ثم فانه يجربها ـ بعد ان يعلق عليها كل هذه الاهمية ويشد انتباهنا اليها ـ على المفردة الضابطة من مفردات تجربته . على الارنب رقم ٩٥ الذي تقاس اليه بقية مفردات التجربة .. مومئا بذلك الى النهاية الوشيكة للتجربة من جهة ، ومعطيا هذه المحاولة في تجربته الاهمية الجديرة بها باعتبارها المقدمة لانفجار « ناره » الغريب .. فهذا الانفجار ليس وليد موت التجربة ككل مع فشل آخر محاولاتها ، ولا هو وليد حبها لهذا الارنب وارتباطها الوثيق به كما عللت هي .. ولكنه مع هذا كله ذروة كل الاحداث التي جرت امامنا حتى الان .. ذروة صبرها الطويل على آدم وهدهدتها الحانية له عله يعرف الطريق .. ذروة محاولات آدم لا في التعرف على طبيعة موقفه فحسب، ولكن ايضا في العثور على ذاته الضائعة ، والاهتداء الىالطريق الذي يرأبالصدع بين العالمين .

«فناره» تنفجر غضبا ويأسا حينما يبلغ بها المطاف طريقا مغلقا معه .. وحينما يكرس آدم فشله المتكرر بهذا الفشل الجديد الذي ضاعت معه كما يقول « اخر طلقة ، اخر استغاثة حشدت فيها اخر ما املكه من ذكاء وقدرة » (ص ١٢٢) .. هنا تواجه آدم بحقيقته المرة ، بكل خيبة املها فيه تواجهه ، بيقينها بانهليس كبيرا الى الحد الذي يمكنه معه مواجهة الحقائق الكبيرة التي عرض نفسه لها . وليس قادرا على الحب النادر الذي تتخلق في بوتقته الارادة النادرة. وبانه مجرد انسان صغير متنكر في ثياب الكبار . تعلن له بصورة سافرة ضيقها وسخطها « انا قرفانة منك ، ومن كل اللي زيك ، قرفانة من الناس اللي اكثر من الناموس اللي الحياة عندهم هيانهم يعيشوا وبس ، من فهم ازاي ، انما المهم انهم يفضلوا موجودين . يتلزقوا على قفاهم مش مهم . يعيشوا زي الدود ما يجراش حاجة .. بيجوا للدنيا بالملايين ويقضوا العمر على قد ما يقضوه ويسيبوها وكانهم ما كانوا ، لا : تغير حاجة فيهم ولا غيروا في الدنيا حاجة .اذا كنتم انتم الاحياء ، فالموت انظف واشرف وانبل ودليل حياة انصع. وقدامك اهوه ، انا المرة دي اللي حاقوم بتجربة اثبت لك فيها ان الانسان الحقيقي لا يمكن يحتمل حياة زي حياتكم يانعيش حقيقي بني آدمين ، يا ننهيها بادينا ونموت . الحياة ما انخلقتش ابدا لبني آدمين يعيشوها فيران .. يا سيدي الفار الصغير المتشبث بحاته الصغيرة .. بص » (ص ١٢٥) .. هكذا تدفعها خيبة املها فيه ،وفي الحياة باكملها الى الانتحار .. الى حقن نفسها بانزيم ارادة الموت .. الى مطالبته بان يبلغ ذروة اليأس من هذه الحياة الذليلة الجبانة حتى يستطيع ان يتجاوزها وان يضطلع بمسئولية تجاهها .. ان يقوم بفعل واضح يغير به وجه هذه الحياة ويؤكد من خلاله جدارته بها.. هذا التغيير الذي لن ينفجر الا من لحظة يأس حقيقة تعصف بكل ذبالات الامل الواهنة والكاذبة معا .. والحقيقة ان آدم كان بالفعل قد بلغ ذروة اليأس تلك حينما اجرى التجربة على المفردة الضابطة في تجربته . ولكنه لم يكن قد استطاع ان يتعرف بحق على هذه اللحظة في وجدانه الا بعد انتحار ناره وبعد مكاشفتها اياه بكل هذه الحقائق دفعة واحدة .. بعد تمزيقها الاقنعة عن وجه الامال الزائفة والحقائق المتسربلة بأردية خادعة .

غير ان اهم الحقائق التي لم تكاشفه بها الا عقب الانتحار هي انها (هي) التي كان يبحث عنها طوال الوقت دون ان يجدها .وحينما يتيقن من ان (ناره) هي (هي) تنبثق في داخله طاقة هائلة على دفع الهزيمة . على قهر الموت الزاحف مع المصل فوق جسد ناره يحاول ان يخمد في اعماقها اوار الحياة وان يطفىء جذوتها . تنبثق هذه الطاقة من رعبه الهائل امام الموت . ومن حبه الجارف لهي . ومن رغبته في ان يعيد لنفسه التوازن وان يرأب الصدع المخيف بين الحلم والواقع .. ومن توقه الهائل لان يحقق فوق الارض مملكة الاحلام ... ومن كراهيته لسخف هذا الواقع وفظاظته ... من كل هذه الاشياء تنبثق في داخله ارادة اعتى من جبروت الموت فيهتدي الى حل اللغز. الى الجرعة المتناهية الصغر من ارادة الموت القادرة على ان تستثير في اعماقنا من جديد ارادة الحياة . فالحياة هي الموت كما يقول كلود برنار . ويحقن بها ناره ، وترتد فيها نبضات الحياة وتتوهج جذوتها. وتعود ناره الى الحياة ، وتسأله هل اكتشف المصل لانه كن يريد انقاذ (هي) . فيؤكد لها انه كان يريد انقاذ ناره فحسب .. نارة التي اكتشف لحظة فقدانها انه يهواها . والتي جعله رعبه عليها يكتشف في لحظات وبمجهود خارق معجز ، ما عجز عن اكتشافه عبر عشرات التجارب الصماء .. وهو بالفعل قام بكل ذلك من اجل نارة، ليس لان نارة هي (هي) فحسب ولكن لان (هي) هي نارة .. وليست هذه مجرد حذلقة مني او تلاعب بالالفاظ ولكنها تأكيد على اوليةعنصر الواقعية في (هي) واسبقيته على غيره من العناصر التي صيغت منها صورتها . فهي ليست شيئا طوباويا ولكنها حلم واقعي. ومن ثم فان آدم يجترح المعجزة من اجل نارة الواقع ومن اجل (هي) الحلم بعد ذلك . ومن اجل نارة ـ هي وفي لحظة امتزاجهما معا وتوحدهما، في لحظة انصهار الواقع مع الحكم او لقاء الواقع بالواقع المضاد في نقطة فاصلة يصل آدم الى ما عجز عن الوصول اليه طوال،وهمه بافتراقهما وحتى بتعارضهما .. يحقق ما فشل في تحقيقه خلال عشرات التجارب الصماء . فالعلم ليس مجرد تجربة صماء ولكنهشهوة عارمة للحياة وللمعرفة وللحب . والعالم العظيم او الانسان العظيمهو اولا وقبل كل شيء عاشق عظيم للحياة .وقد استطاع آدم في لحظة العناق الدامية بين الواقع والحلم ان يؤكد انه عاشق عظيم لهما معا . وانه جدير بنارة الواقع والحلم وبالمهمة الملقاة على عاتقهما معا .. مهمة خلق الجنس الثالث الجديد . وهي مهمة واقعية قبل ان تكون اسطورية . لان الصياغة الفنية المسرحية قبل موقفها الفكري تؤكد لنا ان المعجزة التي يبحث عنها آدم معجزة بشرية لا معجزة ميتافيزيقية او طوباوية . وانها كامنة بالدرجة الاولى داخل الانسان ، لكنها تفتقد الى كلمة السر الصحيحة حتى تنكشف عنها الاغطية وتنزاح الاحجار .. وكلمة السر هنا هي الحب النادر الكبير .. اليأس الثوري الذي يربص الامل على حافته الاخرى .. وهي قبل هذا وبعده سيطرة ارادة الانسان على وجه الحياة حتى تصبح بحق حياة انسانية بكل ما تحمله الكلمة من معان وظلال .

الى هنا وتنسدل الستار على احداث المسرحية . تنسدل في لحظة بداية لا في لحظة نهاية .. لحظة بداية السير على الدرب المفضي الى اليوتوبيا والى الحياة ـ الفعل .. الحياة ـ المبادرة . ومن هنا كان تأكيدي على عدم الفصل بين مستويات المعالجة في المسرحية بحيث لا يجب علينا ان نضع خطا صارما نقول عنده هنا ينتهيمستوى الواقع وهنا يبدأ الحلم او تتشكل اليوتوبيا او تتبلور صورة الواقع المضاد . لانني اعتقد ان هذه ليست سوى مستويات متعددة لمعالجة المعنى وان هذه الاحداث الاسطورية بطابعها الفنتازي تنطلق من اسس واقعية محضة وتنمي فكريتها اثناء مغامرتها مع بقية مستويات المعالجة . لا اريد هذا الفصل لانه ليس جزءا من منهجي ولا من تصوري للعمل . فنهاية المسرحية التي تحدث على المستوى الواقعي ،هي في الحقيقة بداية لعودة من نوع جديد الى المستوى الذي ادعوه باليوتوبيا او الواقع المضاد . فالمسرحية تنتهي في لحظة بداية هذه اليوتوبيا التحقق . ومن ثم فان هذه النهاية الواقعية تردنا من جديد الى اليوتوبيا او الواقع المضاد . لتؤكد لنا ليس امتزاج المستويين الذين جرت فيهما المعالجة فحسب . ولكنايضا اختلاف هذه العودة الجديدة الى اليوتوبيا عن رحلتنا الاولى معها ، لانها تتم بعد التسلح ضد كل ما يهدد هذه اليوتوبيا بالدمار.وبعد تلافي النقص الذي كاد ينسف عالم الحلم الجميل ويقضي عليه .عودة ارسخ واجدى لانها تنطلق من لحظة البداية الحقة المسلحةبالارادة والحب والتوق العارم الى العالم الجديد .. عودة آدم برفقة حوائه الاصيلة المعطاء .

فهذه المسرحية رحلة من الواقع الى الفنتازيا ثم عودة الى الواقع بعد ان تكون الفنتازيا قد ارهفت احساسنا به وعمقت وعينا بقضاياه . ثم ارتداد من جديد الى رحابة الفنتازيا وروعة تمثلها لصبوات انساننا المشوق للتحقق . ولممارسة ارادته الحبيسة المشلولة لفعاليتها ، وسيطرة هذه الارادة الحبيسة على مقدرات الحياة . فلعبة تبادل المراكز التي جرت مع نهاية الاستهلاك تتم من جديد ولكن بصورة عكسية . يعود معها آدم مسيطرا على زمام تجربته واحلامه معا . او بمعنى اكثر شمولا لا ترتد له انسانيته وفعاليته . فتصبح المسرحية بحق اسطورة عصرية جميلة بكل ما تعنية كلمة الاسطورة من طموح ومعنى . فكل تحديدات العالم الاسطوري الفلسفية والدرامية متحققة فيها بوجه من الوجوه .. يقول كاسيرر في تحديده لملامح الميثولوجيا الانسانية ((ان عالم الاسطورة عالم درامي ، عالم اعمال وقدرات وقوى متصارعة ، والاسطورة ترى هذا الاصطدام بين تلك القوى في كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة . والادراك الاسطوري مفعم دائما بهذه الخصائص العاطفية . فكل ما يرى او يحس محاط بجو خاص . جو من الفرح او الحزن او العذاب او الهياج او الاستبشار والغم . وفي عالم الاسطورة لا نستطيع ان نتحدث عن الاشياء باعتبارها مادة ميتة او هامدة . فكل شيء هناك خير او شرير . صديق او عدو . مالوف او غريب . جذاب معجب او منفر متوعد))(1) يساهم في صياغة معادل حسي حي لصبوات الانسان وآلامه ومشاعره .

وهذا بالفعل ما تحقق في المسرحية . فصياغتها الفنية لا ترد الى الخيال قيمته المسفوحة باسم الواقعية المفترى عليها . ولكنها تقدم لنا معادلا اسطوريا للمعضلة الانسانية كما تتبدى في مجتمعنا الراهن . معادل يردنا بصور متعددة الى اقاصيص يوسف ادريس الاخيرة الكبيرة (العملية الكبرى) و(الخدعة) و(الرحلة) و(سنوبزم) و(هي) ويشدنا الى الكثير من الحلول المطروحة في هذه القصص. ويضرب في نفس الوقت على مجموعة من الاوتار الحساسة لاهم القضايا التي يعاني منها مجتمعنا . وقد فعلت المسرحية ذلك ببراعة وشفافية لكنها تعثرت في بعض النقاط حينما وضعت عينا على الواقع الخارجي واخرى على ضرورات العمل الفني . فكل عمل فني له شخصيته المستقلة واسلوبه الفريد في الايماء الى الواقع الخارجي. لكن الكاتب اخضع مسرحيته في بعض الاماكن لقوانين الاحالة الشائعة في الفترة الاخيرة . واقصد بقوانين الاحالة الشائعة الطريقة التي تلجأ اليها اكثر الاعمال الفنية في الآونة الاخيرة في الاشارة الى الواقع الخارجي باسلوب يعتمد على المجازات المحدودة القيمة . وقد تعثر يوسف ادريس في هذا الاسلوب في بعض اجزاء منولوج نارة الطويل في نهاية المسرحية . ومن ثم بدأ هذا المنولوج قلقا في بعض اماكنه مفتقدا الرهافة والشاعرية التي تتخلل نسيج المسرحية ، متعارضا مع بنائها في بعض اماكنه ، لميله النسبي للتعميم . ولارتفاع نبرته، ولاعتماده على مجموعة من قواعد الاحالة الشائعة التي لا تنسجم مع قواعد الاحالة الشاعرية التي تنهض عليها صلة المسرحية بالواقع الذي صدرت عنه . هذا من ناحية ومن الناحية الاخرى فان نبرة هذا المنولوج التعميمية دفعته الى اتهام آدم بكثير من الصفات التي لا تنطبق عليه باي حال من الاحوال وان انطبقت على المفردات التي ترغب الاشارة اليها في الواقع الخارجي . مما يفتح الباب لاحداث بعض الصدوع في شخصية آدم ان فتح الباب هذا جاء في نهاية المسرحية فلم تدلف منه عوامل اخرى . فآدم ليس ــ كما تتهمه نارة في هذا المنولوج ــ واحدا من المستسلمين لفظاظة هذا الواقع ولما يتلقى فيه من اهانات . ولكنه احد الحالمين بواقع جديد، الراغبين في قهر ما في هذا الواقع من موات ــ كما ادت تعثرات الاحالة ايضا الى تصور ان هناك رؤيتين متعارضتين في هذا العمل الفني، احداهما واقعية والاخرى مثالية . وقد يقال ان الكاتب اراد بهذه النبرة التعميمية ان يؤكد لنا ان آدم هو الصورة العصرية لشخصية الافري مان Everyman في مسرح العصور الوسطى . غير ان هذا التعليل مردود عليه بان هذه المسرحية ليست مسرحية مجازات او انماط بل هي أبعد ما تكون عن هذا النوع من المسرح . وبان في اسم آدم ما يكفي للاشارة الى هذا الجانب المقصود من جوانب الاحالة في شخصيته .

لكن المسرحية برغم هذا استطاعت ان تصوغ لنا في شخصية آدم بطلا اسطوريا جديدا ، غنيا بالدلالات . يستوعب صبوات انساننا الى تجاوز ما في عاله من زيف وموات . وينطوي ايضا على ما في ارادة هذا الانسان من معايب لا تبلغ ــ كما تتطلب الهامارتيا الارسطية ــ مرتبة النقائص الاخلاقية ، ومن ثم فان من المستطاع تجاوزها. وان تجسد في نارة بساطة المعجزة البشرية وعفويتها . تلك البساطة والعفوية التي تستطيع ان تحوي بين جوانحها كل ما تمثله(هي) من قيم غالية مسفوحة معا . وان يقدم من خلال شجرة التمر حنة ، وهيلدا البدائل الزائفة عن (هي) في الحاحها الطموح لان تعوض انساننا او تنسيه ما تمثله (هي) من قيم غالية مسفوحة معا . اما العالم فقد كان الصورة الكاملة للتصور الفرويدي عن الأب بكل ما يمثله من قهر وتسلط للكثير من الدوافع والرغبات الاصيلة في وجدان آدم . ولا يعني هذا انني افسر المسرحية تفسيرا اوديبيا وان كان هذا واحدا من التفسيرات التي تنطوي عليها المستويات المتعددة من المعنى في هذه المسرحية . فآدم مشحون بالتوق الغريزي العارم الى (هي) بكل ما تمثله من طاقة هائلة على الحب والفهم والخصب والعطاء .رافض لكل البدائل التي تحاول ان تتلبس صورتها والتي يبحث في كل منها عن (هي) ويرفضها كلما فشل في العثور فيها على صورتها الاصيلة . لا يلتقي بهي الحقيقة الا بعد موت العالم الذي يعتبر بصورة من الصور احد العوائق الاساسية في سبيل وصوله الى (هي) واحد الدروب الاساسية المفضية اليها في نفس الوقت. لكن هناك الى جانب هذا المستوى من المعنى وقبله مستويات متعددة اخرى ، سياسية واجتماعية وحضارية وفلسفية ، ولا غرو فالحقيقة العامة تلتقي بالحقيقة الفردية في كل عمل فني كبير . وقد حاولت خلال تحليلي للمسرحية ان اومىء الى هذه المستويات المتعددة وخاصة الفلسفية والحضارية ، وان استبعدت المستوى الاوديبي ولم اشر اليه قبل هذه اللحظة .. واهم هذه المستويات هو المستوى الذي تتبدى فيه (هي) بلورة شعرية لكل ما في واقعنا من اصالة ، وصورة للقيم المرجوة وللام وللحبيبة وللوطن ويلوح معها العالم تجسيدا لمن اخلص في البداية لهي حتى اسفرت له عن وجهها واسلمته قياد عالمها، ولكنه عجز عن ان يكون قرينا لها . وعن ان ينجب معها وبها الجنس الثالث المرتقب . وبعدما اوشكت ان تموت على يديه ودب في اوصالها الوهن وغامت الدنيا واصفرت الاضواء استصرخ كل ما في كونه من كائنات وجمادات حتى اعاد لها بعض الحياة ومضى. تاركا لآدم كل شيء . اما آدم ــ على هذا المستوى من المعنى ــ فانه الانسان الذي حلم كثيرا بهي لكنه عجز عن ان يرتفع بحبه لها الى مرتبة اجتراح المعجزة من اجلها . فظلت حبيسة سيطرة العالم عليها ..

وعندما تعرضت (هي) للخطر الحقيقي والاكبر لم ينقذها منه سواه . انقذها منه بالفعل لا باستصراخ كائنات الكون وجزئياته كما فعل العالم من قبل . ومن هذه اللحظة اصبح جديرا بان يمضي معها وبها الى غد جديد .. على هذا المستوى الهام من المعنى ، مضافا اليه المستويين الحضاري والفلسفي ، تبدو قدرة هذه المسرحية الكبيرة الرقيقة على التعبير عن ادق ما يجيش به وجدان الواقع الذي صدرت عنه من قضايا وخلجات ، وبراعتها في ان تكون بالنسبة له نبوءة ورؤيا .

القاهرة — **صبري حافظ**

(1) مدخل الى فلسفة الحضارة الانسانية ، ترجمة احسان عباس ص ١٤٧ ، ١٤٨